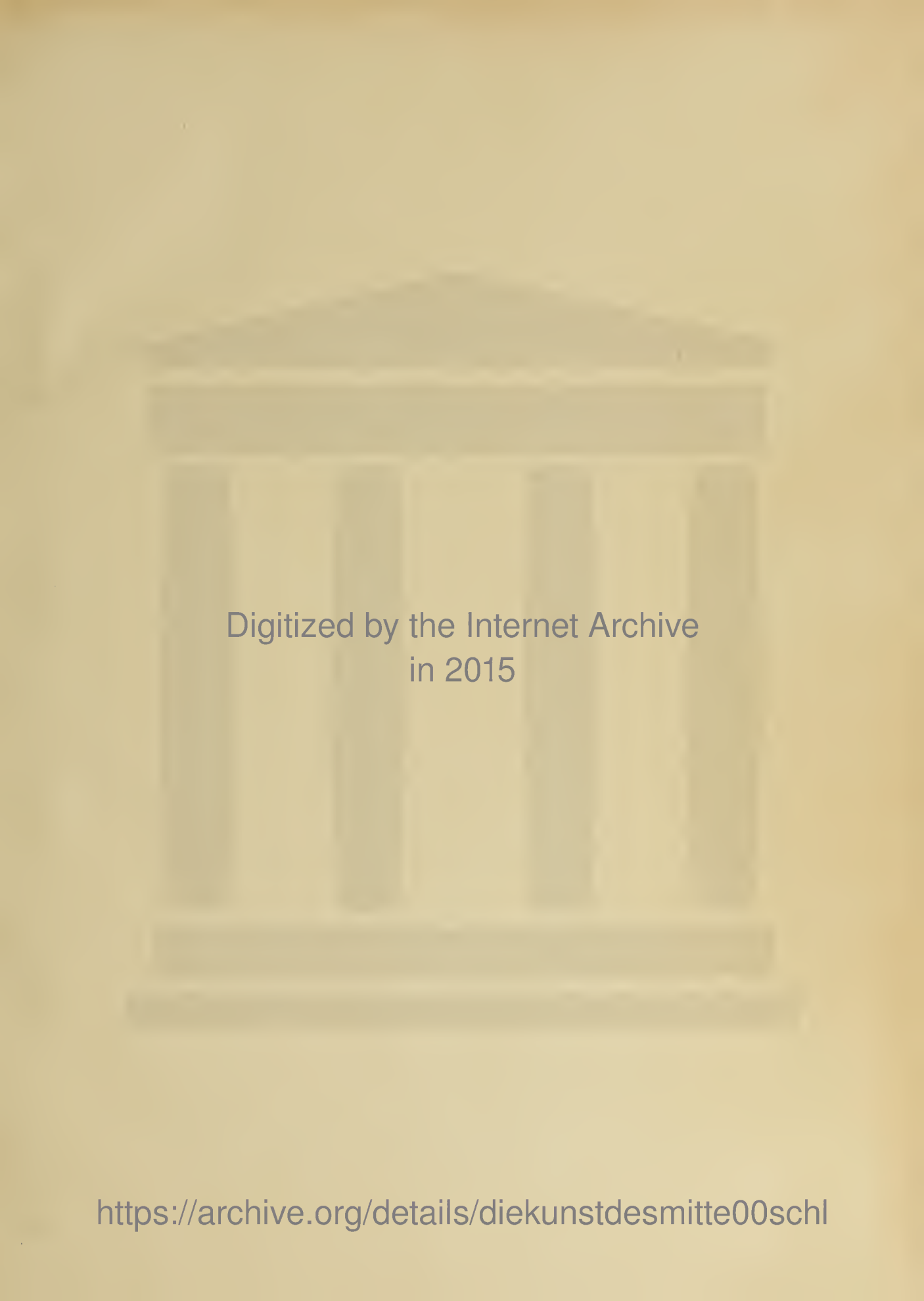
anxa
88-B
986

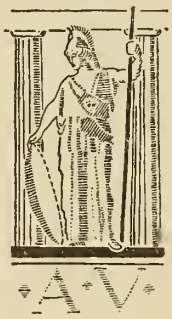

Digitized by the Internet Archive
in 2015

https://archive.org/details/diekunstdesmitte00schl

DIE SECHS BÜCHER DER KUNST

Herausgegeben von Prof. Dr. A. E. Brinckmann

Die Kunst des Altertums – Prof. Dr. A. v. Salis
Die Kunst des Orients – Dr. E. Kühnel
Die Kunst des Mittelalters – Prof. Dr. J. v. Schlosser
Die Kunst der Renaissance – Dr. K. Escher
Die Kunst des Barocks und Rokokos – Prof. Dr. A. E. Brinckmann
Die Kunst der Gegenwart – Dr. P. F. Schmidt



Berlin-Neubabelsberg
Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion m. b. H.

DIE SECHS BÜCHER DER KUNST

Drittes Buch

DIE KUNST DES MITTELALTERS

von

Dr. Julius v. Schlosser
Professor an der Universität Wien

Berlin-Neubabelsberg
Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion m. b. H.

Hippokrates und Galenus. Wandbild in der Krypta der Kathedrale von Anagni.
(Aus Le Gallerie naz. ital. V.)

Tafel 1.

Einführung.

1. Propheten. Reliefs vom Georgenchor im Dom zu Bamberg.

Wie es die Absicht der vorliegenden Bücherfolge mit sich bringt, soll auch auf diesen Blättern nichts weniger als etwa ein Grundriß der mittelalterlichen Kunstgeschichte, nicht einmal aus der Vogelschau, geboten werden; sie sind vielmehr als erste Einführung in die Kunstsprache des Mittelalters — in eine uns mit geschichtlicher Notwendigkeit fremd und fern gewordene Sprache — gemeint. Ist nach einem Ausspruche Hermann Hettners Kunst Sprache, nichts als Sprache — und was wollte sie anders sein? —, hat ein feiner Geist wie A. Conze sie gelegentlich ein „Sprechen in sichtbaren Formen" genannt, so dürfen wir uns um so nachdrücklicher zu den Anschauungen bekennen, die der neapolitanische Philosoph Benedetto Croce in dem ersten Teil seiner Philosophie des Geistes entwickelt hat, der Ästhetik als allgemeiner Sprachwissenschaft, der Lehre vom künstlerischen Ausdruck als erster und elementarster Tätigkeit des theoretischen Geistes, völlig autonom dem Logischen wie dem Praktischen, Ethisch-Ökonomischen gegenüber. Alle Kunst, wie alle Sprache ist aber individuell bestimmt, und dieses nur einmal und nicht wieder so vorhandene, die Scheidung des eigenartigen Ausdrucks vom Werk der Nachahmer und Pfuscher, bildet das stachlige Problem der Kunstgeschichte aller Art (auch

der Literaturgeschichte), die ihrem Wesen nach Künstlergeschichte ist, freilich nicht in dem verdunkelten biographisch-anekdotischen Sinne der älteren, noch weniger in dem kulturgeschichtlichen der neueren Zeit: wohl aber läßt sich aus bestimmten wissenschaftlich-praktischen Gründen Kunst wie Sprache von einem anderen Gesichtspunkte aus betrachten, nicht dem der Schöpfung, sondern, wie man mit einem freilich leicht zu mißdeutenden Ausdruck gesagt hat, von dem der Entwicklung: unter Abstraktion von dem eigentlich und einzig Bestimmenden, Individuell-Schöpferischen als die Summe alles dessen, was dann übrig zu bleiben und in gewissen Perioden allen Werken des Ausdrucks, guten, mittelmäßigen, wie schlechten, Originalen wie Ableitungen, zu eignen scheint, des sogen. Zeitstils, wobei wir aber nie vergessen dürfen, daß es sich eben um eine Abstraktion, wenn nicht eine wissenschaftliche Fiktion, nach Art der Naturwissenschaften handelt.

Um aber die Sprache eines Kunstwerkes, sei es welcher Art immer, zu verstehen, muß man sie gelernt haben, und diesen Dienst leistet die Lehre von der Sprache, als Grammatik mit oder ohne historischen Einschlag, die eben nicht auf das Individuell-Konkrete, sondern das Allgemein-Abstrakte gerichtet ist.

Einer solchen Betrachtungsweise scheint nun das Mittelalter ganz besonders entgegenzukommen, weil seiner ganzen geistigen Haltung gemäß das Individuelle in ihm zurücktritt, ja verfehmt, zum mindesten auf langen Strecken anonym und abiographisch erscheint. Schon seinem Namen nach macht es den Eindruck einer mittleren, in sich also unselbständigen Zeit des Übergangs, eingespannt zwischen die Antike und die neuere Zeit der „Wiedergeburt", anhebend mit dem Verfall und der Auflösung der ersten und selbst in Verfall und Auflösung übergehend, die neuere, bessere Zeiten vorbereiten; an seinem Ende werden die Anfänge unseres modernen Sprachtums fühlbar, jener Ausdrucks- und Kulturformen, in denen wir selbst denken, oder noch zu denken gewohnt sind, obwohl die Zeichen der Auflösung nicht erst seit dem großen Symptom des Weltbrandes sich mehren. So wenig wir imstande sind, einen alt- oder mittelhochdeutschen, altfranzösischen oder altenglischen Text zu verstehen, ohne besondere grammatische Vorbildung und Anleitung, obwohl es sich um unsere nationale Vergangenheit handelt, ebensowenig vermögen wir — oder sollen wir schon sagen, vermochten wir bis vor kurzem? — die Kunstsprache des Mittelalters, in dem, was das eigentliche künstlerische Wesen ausmacht, ohne eine solche Vorschule zu verstehen.

Zu dieser gehört aber auch die Einsicht in das Verhältnis der späteren Geschlechter zum Mittelalter und seiner Kunst; es ist die Kritik des Mittelalters, wie sie sich bis auf unsere eigenen Tage herab entwickelt und Stufe auf Stufe zu immer innigerem Verständnis erklommen hat.

Die zunächst auf das „Mittelalter" folgende Generation zeigt, zuerst in Italien, nun freilich jene Verhaltungsweise, die auch das Leben uns oft vor Augen stellt: vollständige Ablehnung der alten Ideale. Die Renaissance hat, bezaubert von dem Bilde einer fernen nationalen Ahnenglorie, ihr Tochterverhältnis zum Mittelalter vergessen, ihre Herkunft verleugnet; von ihr stammt ja, nur aus italienisch-nationalem Ethos heraus zu begreifen, der Ekelname der „Gotik", den wir heute noch für die höchste und reifste Stufe der mittelalterlichen Kunst gebrauchen. Für die Italiener, die erstgeborenen Söhne (nach J. Burckhardts Ausdruck) der „modernen", heute anscheinend schon versinkenden Kultur, war die Zeit vor 1300, ihrer „Wiedergeburt", der Inbegriff alles dessen, was ihrer Kunstanschauung — und sie waren die ersten, die eine solche theoretisch wie historisch für Europa geformt haben — zuwiderlief, Gipfel allen Ungeschmacks, eine Barbarei, wie sie nur von einem fremden wüsten Erobervolke über ein altes Kulturland gebracht sein konnte. Das Zerrbild, das Vasari in der Einleitung zu seinem bald für ganz Europa vorbildlich werdenden Geschichtswerke entwirft, ist mit den Augen des Hasses gezeichnet, die häufig schärfer sehen als die der Liebe; was er hervorhebt, die unsicher auf den Zehenspitzen taumelnden Gestalten, ohne jede vernünftige Modellierung, Puppen, nicht Menschen gleichend,

2. Das jüngste Gericht. Wandgemälde in S. Angelo in Formis.

3. Kämpfende Ritter, Miniatur des 13. Jahrhunderts. Hannover, Kestnermuseum.

in verrenkt gewaltsamen Bewegungen, mit wie im Wahnwitz starrenden Augen (Abb. 2) — das ist alles richtig vom „klassischen" Standpunkt, wie von dem der „Wiedergeburt" gesehen, aber eben auch nur von diesem. Es hat auch lange nachgewirkt, und mußte es, so lange bis diese Anschauungsweise sich vollständig ausgewirkt hatte; Goethes Entwicklung bietet dafür die große Dialektik eines Einzellebens, von dem Gefühlsüberschwang der Frühromantik des XVIII. Jahrhunderts durch den Klassizismus der Jahrhundertwende zur Objektivität des Alters und des XIX. Jahrhunderts. Das gelehrte XVII. Jahrhundert und die Aufklärung sind dann freilich mit der unausweichlichen Zurechtsetzung des historischen Irrtums vorgegangen; aber das blieb zunächst auf die Gelehrtenkreise beschränkt, als antiquarische Forschung, die sich namentlich im Mutterlande der Gotik, Frankreich, in die nationale Vergangenheit zurückzutasten versuchte. Einsam und unverstanden, wie es der große neapolitanische Denker zeitlebens geblieben ist, blieb auch das Beginnen G. B. Vicos, der als erster das Mittelalter in seiner barbarischen „Großheit" erkannt und mit dem homerischen Zeitalter in Vergleich gesetzt hat. Das Verständnis für die Kunst des Mittelalters fehlte noch völlig, hier stand das klassische Dogma, von Italienern begründet, von Franzosen weitergeführt, endlich von Deutschen vollendet, allzu gewaltig im Wege. Aber die Frühromantik des XVIII. Jahrhunderts fand zuerst, auf einem Umwege, der doch einer des Lebens, nicht toter Gelehrsamkeit war, über die Begeisterung für nationales Altertum, von außen her zu ihr zurück; die Neugotik des XVIII. Jahrhunderts, deren früheste Anläufe in England auftreten, bietet dafür die äußeren Zeugnisse. Es war aber auch ein innerliches Näherrücken, wie der gewaltige Ausgleich zwischen Norden und Süden, den die europäische Gemeinsprache des Barocks vollzogen hat, ein solches bedeutet, das ist neuerdings allzuoft, und allzu hemmungslos breitgetreten worden, als daß hier darauf eingegangen werden sollte; doch ist es nicht ohne tieferen Sinn, daß auch diese Periode mit einem Ekelnamen behaftet in die Geschichte tritt, genau wie die Gotik, und daß es erst eine kurze Spanne Zeit her ist, daß Acht und Bann, die auf ihr lasteten, zu schwinden begonnen hat. Die gleiche oft unklare

4. Aus der Wiener Genesis. Jakobs Heimfahrt und Ringkampf mit dem Engel (nach Hartel und Wickhoff).

Gefühlsstellung der deutschen Romantik bietet im Grunde keine neuen Züge; wie wenig sie, trotz aller aufbrausenden Begeisterung, in das Wesen der mittelalterlichen Kunst eindrang, zeigt ihre kindliche Restaurations- und Puristenwut, der Unersetzliches, nicht nur aus der Zeit des verfehmten Barocks, zum Opfer fiel: noch in ihrer Spätzeit sind farbige Fassungen gotischer Bildnerei aus vermeintlichen Geschmacksgründen heraus durch grauen Ölanstrich vernichtet worden, der die „klassische" Monochromie herstellen sollte!

Das historische und objektive XIX. Jahrhundert, vorurteilslos oft bis zur Empfindungslosigkeit, hat dann, wofür wir ihm stete Dankbarkeit schulden, die Grundmauern für das eigentliche Verständnis gelegt, — allerdings nur erst die Grundmauern. Es ist unmöglich, hier im einzelnen auszuführen, was insbesondere die französischen Archäologen und Antiquare — beide Bezeichnungen sind bis heute dort üblich und für die Art der Einstellung charakteristisch — von Caumont und Didron an bis auf Courajod und E. Mâle geleistet haben, was die deutschen Kunsthistoriker C. F. von Rumohr (dieser namentlich für das italienische Mittelalter), die Kugler, Schnaase, Lübke, was A. Springer, F. X. Kraus und viele jüngere vollbracht haben: das Aufbringen, Sichten und vorläufige Zusammenfassen eines ungeheuren Materials, jetzt in der Korpusarbeit des Vereins für deutsche Kunstwissenschaft gipfelnd, die Erklärung des oft dunkeln und vielfach romantisch-willkürlich ausgelegten Inhalts der mittelalterlichen Kunstwerke, ihre nähere formale Bestimmung durch Scheidung von Schulen und Werkstätten, auch schon vieles, das in das innere Wesen dieser uns fremdgewordenen Kunst hineinführte — aber im wesentlichen blieb dies doch Erudition, kunstphilologische, freilich ganz unerläßliche Vorarbeit.

Seit den letzten Jahrzehnten des XIX. Jahrhunderts beginnt ein neuer Geist kunstgeschichtlicher Betrachtung; er verkörpert sich in den beiden Hauptvertretern der sogenannten Wiener Schule, in Franz Wickhoff und Alois Riegl. Aber gegensätzlich, wie beide Männer ihrer Herkunft, Geistesrichtung, ja in ihrem literarischen Ausdruck sich verhalten, sind sie es auch in ihrem Verhältnis zum Kunstwerk. Wickhoff, der lange geschwankt hat, ob er sich den Naturwissenschaften zuwenden sollte, stand ganz im Banne der positivistischen und empirischen, aller philosophischen Spekulation abgeneigten Überlieferung der Jahrhundertmitte, und hatte das stärkste Verhältnis wie zum Einzelkunstwerk überhaupt so zur lebenden Kunst, jenem Impressionismus, der die letzte und äußerste Folgerung der naturalistischen Richtung

5. Kopf des Jakob, dem der Rock Josephs gebracht wird. Glasfenster in Chartres. 12. Jahrh. Nach Viollet-le-Duc.

geworden war. Und aus diesem unmittelbaren Verhältnis zur lebendigen Gegenwart heraus hat er den „Illusionismus" der römischen Kunst so scharf erfassen können, wie er in jenem Buche getan hat, das von einer spätantiken Bilderhandschrift, der Wiener Genesis (Abb. 4), ausgehend, eben die Kunst dieser lange von Archäologen wie neueren Kunsthistorikern bei Seite geschobenen Periode zum erstenmal behandelt; einem Buche, das sein Denkmal bleiben wird, wenn von seinem Aufbau auch kein Werkstück mehr auf dem andern geblieben ist, und das uns den Zugang zu einer wirklichen Erkenntnis der mittelalterlichen Kunstsprache öffnet, die dort ebenso ihre tiefsten Wurzelfäden hat, wie alle romanischen Sprachen im Vulgär- und Spätlatein. Von ganz anderer Art war Riegls Wesen und Einstellung. Als reiner Historiker hat er begonnen, und das Verhältnis zur Kunst, das er besonders durch seine langjährige Tätigkeit am österreichischen Kunstgewerbemuseum erhielt, war von vornherein begrifflich bestimmt, nicht anschaulich, wie das Wickhoffs. Dazu kam, daß namentlich in späteren Jahren der schwerhörige, innerlich immer einsamer werdende Mann sich in ein Dickicht von Spekulationen eines originellen Eigenbaus verlor, etwas, das sein Hauptwerk, die „Spätrömische Kunstindustrie", besonders schwierig macht. Trotzdem, oder vielmehr gerade deshalb, ist seine erst langsam einsetzende Wirkung stärker als die Wickhoffs gewesen; abstrahieren und auf Formeln bringen fällt eben den meisten intellektuell eingestellten Naturen leichter als künstlerisches Nacherleben und Darstellen. „Das ist eine von den alten Sünden; sie meinen, Rechnen, das sei Erfinden." In dieser Richtung berühren die Arbeiten jüngerer Forscher, namentlich Worringers, eines zweifellos sehr geistreichen Mannes, oft fast wie eine Karikatur Riegls. Dieser selbst war eine tiefe, echte Forschernatur, und hat namentlich in dem erwähnten Werke den Grund zu dem gelegt, was man die historische Grammatik der mittelalterlichen Kunst nennen könnte; dort geht es ja auch um eine Zeit und um ein Gebiet, die sich solchen Generalisationen am ehesten zugänglich erweisen. Geradeso war es einst nicht das geschichtliche Weltdenken des größten Philosophen der Romantik, Hegels, sondern seine schwächste Seite, die Geschichtsphilosophie, die am stärksten gewirkt hat.

Wurden damit die Wege zu den Wurzeln der mittelalterlichen Kunst gangbar gemacht, so konnte der Zugang zu ihrem eigentlichen, inneren, künstlerischen Wesen nur auf dem Wege gewonnen werden, den Wickhoff, freilich von der Antike her, eingeschlagen hatte: die mittelalterliche Kunst mußte uns, aus unserer eigenen Geistesentwicklung heraus, zu einem inneren, nicht äußerlichen Erlebnis werden. Das trat um die Jahrhundertwende ein, als der Naturalismus und Positivismus des XIX. Jahrhunderts sich vollständig ausgelebt und überlebt hatte und vor allem in der Kunst sich ein Umschwung vollzog, der nach allerhand wüsten Gärungen sich mit dem übel gewählten, aber bewußt die Gegensätzlichkeit betonenden Kampfnamen des „Expressionismus" bezeichnete; als die vollkommene Absage an den bis aufs äußerste getriebenen Individualismus des XIX. Jahrhunderts, dessen Nachkomme er doch im Sinne alles richtig verstandenen geschichtlichen Fortschritts war und von dem er den historischen Eklektizismus übernahm, das Aneignen alles „Primitiven", „Barbarischen", „Exotischen", wo und wie es seinen Zwecken gemäß war. Man mag über ihn urteilen, wie man will, das Herdenhafte in ihm als abstoßend empfinden, er bleibt eine geschichtliche Erscheinung, Fleisch und Blut der neuen Generation, vor deren Augen, durch die Brandfackel des Weltkrieges nur greller beleuchtet, eine alte Welt versinkt,

6. Der hl. Markus, aus dem Evangeliar Ottos III. München, Hof- und Staatsbibliothek.

nachdem die Sturmglocken von Revolution und Romantik schon lange das erste Zeichen gegeben hatten. Lehnen wir auch alle dilettantische Geschichtsphilosophie mit apokalyptischem Einschlag, wie etwa die Spenglers, ab, der Vergleich unserer Zeit mit der der versinkenden Antike und dem Emporsteigen einer neuen, religiös und mystisch schwärmenden neuen Welt drängt sich allenthalben auf. Gerade jetzt hat die geistreiche Darstellerin der Romantik, Riccarda Huch, ein Buch über „Entpersönlichung" erscheinen lassen, als Rück- und Vorschau. Noch vor dem Kriege war die Schrift eines Russen erschienen, Kandinsky, über das „Geistige in der Kunst", eine wahre Zeiturkunde, die viel deutlicher als sein wirres künstlerisch vermeintes Gestammel redet; manch zartes, leises Präludium dazu erklingt schon in dem älteren Schriftchen des Deutschen Klinger über Malerei und Zeichnung. Es hieße aber in den blinden Köhlerglauben des abgetanen Positivismus verfallen, wollte man leugnen, daß alle derartigen Umstürze sich zuerst in den Höhen des Geistes, der Weltanschauung vollziehen. Es ist kein Zufall, daß mit dem Beginne des neuen Jahrhunderts das Hauptwerk eines Mannes sich zu formen beginnt, den künftige Geschlechter zweifellos als den führenden Philosophen des XX. Jahrhunderts bezeichnen werden, Benedetto Croces früher erwähnte Philosophie des Geistes; daß man einen Zusammenhang mit der Eintagsfliege des italienischen Futurismus konstruieren wollte, ist natürlich Unsinn, der nur das übliche Körnlein Wahrheit enthält, daß unsere lebende Kunst noch stumpf und unklar denselben Zielen zustrebt, die hier mit wundervoller Schärfe und Klarheit bezeichnet sind. Ähnlich verhält es sich mit der viel gestaltloseren, ärmeren, auch einen fatalen Beigeschmack von Modephilosophie tragenden Geistesarbeit eines Bergson; der Vergleich des Weltbildes mit dem abrollenden Film der jüngsten, noch unklar gärenden Kunstform ist mehr als ein bloßes Spiel mit Worten.

Es ist ein sehr bedeutendes Zeugnis, wenn der stärkste lebende Darsteller der Kunstgeschichte, Heinrich Wölfflin, er der von J. Burckhardt — der auch freilich in einem Frühwerk die Zeit Konstantins behandelt hat — und der Renaissance herkam, gerade jetzt eines der größten Denkmäler des frühern Mittelalters, die Bamberger Bilderhandschrift der Apokalypse, von dieser neuen Einstellung her behandelt hat; was man im einzelnen dagegen vorbringen mag — und sicherlich ist manches schief und allzu formelhaft aufgefaßt —, es bleibt doch die erste wirklich kunstgeschichtliche, in das Wesen der mittelalterlichen Kunst selbst eindringende Behandlung eines Denkmals, zu dem alle älteren Bearbeiter trotz oder wegen ihrer Gelehrsamkeit — die wir dankbar anerkennen müssen — sich stumpf oder befangen verhielten (Abb. 7). Dahinter steht hier eben das große Erlebnis, vermittelt durch Denken und Ausdruck der Zeit, in der wir leben. Auch die Renaissance war trotz allem Pedantentum kein äußerliches Galvanisieren von Mumien, sondern eine richtige Wiedergeburt, in der der mystische Erlebnissinn dieses Wortes durchklingt, und gerade darin hat die Tochter das Blut der mittelalterlichen Mutter, so

7. Der Engel wirft den Mühlstein ins Meer.
Bamberger Apokalypse. (Nach Wölfflin, Die Bamberger Apokalypse).

gern sie es dem Verstande nach wollte, nicht verleugnen können. Wir, namentlich die Jüngeren und Jüngsten unter uns, sehen die mittelalterliche Kunst, obwohl und gerade weil wir die letzten Nachfahren der Renaissance sind, heute schon mit ganz anderen Augen an, als es der Generation vor uns möglich war; wir hören sie auch anders, und die berüchtigten Quarten- und Quintenfolgen des frühmittelalterlichen Organums klingen unseren Ohren, aus unserem eigensten Erlebnis praktischer Musikübung von heute, schon ganz anders als in einer Halbvergangenheit, da man mit einem verzweifelten, aber sehr charakteristischen Deutungsversuch diese „ästhetische Scheußlichkeit" als einen Ausfluß musikalischer Asketik, einer Art Pönitenz der Ohren erklären zu können glaubte.

8. Allegorie des Glücksrades. Aus dem Hortus deliciarum.

Kulturgeschichtliche Bedingungen.

Schon die erste aus dem Humanismus stammende kritische Wertung des Mittelalters, gerade auf dem Gebiete der bildenden Künste, hat uns gezeigt, daß dieses, vom Standpunkt der Antike angesehen, als Verfall erscheinen mußte. Dem ersten, der voll tiefen philosophischen Blickes in sein eigentliches Wesen hineingesehen hat, G. B. Vico, erschien es als ein Rücklauf (ricorso) der heroischen Barbarei des ältesten griechischen, homerischen Zeitalters. Trotzdem steckt darin noch etwas von dem bis in die neueste Zeit, oft selbstgefällig genug, wiederholten uralt-orientalischen Gedanken des ewigen Kreislaufs, voll trostloser Passivität, da er im Grunde ein ewiger Stillstand ist; die Vorstellung klingt auch fort, wenn gleich gemildert, in Goethes berühmt gewordenem Wort von der Entwicklung als einer aufsteigenden Spirallinie, die das Vergangene wohl wiederholt, aber immer auf einer höheren Stufe. Erst das Welt- und Geschichtsdenken des größten der romantischen Philosophen, Hegels, hat aber den wahren Sinn alles geschichtlichen Fortschritts erkannt, der eben darin liegt, daß die folgende Periode die vorhergehende dadurch überwindet, daß sie ihr Eigenes in sich aufnimmt, sie „aufhebt" im doppelten Sinne des Wortes. Wie Leben den Tod, so trägt auch Tod Leben im Schoße, diese Einheit der Gegensätze, die schon von der Renaissancephilosophie geahnte Dialektik alles Werdens muß uns, geschichtslogisch betrachtet, das Mittelalter als den notwendigen, weil wirklich ereigneten Fortschritt über die Antike hinaus erscheinen lassen, denn es ist dieser gegenüber etwas Neues, das auf der Weltbühne erscheint.

9. Der Erzengel Michael. Wandmosaik in S. Apollinare in Classe. Ravenna.

Vor allem ist die Welt weiter geworden, von einem tieferen Himmel überwölbt: im Aufblick zu diesem, nicht im Niederblick auf die kleine Erde, vollzieht sich nun alles Denken. An Stelle der atomistischen Subjektivität der Antike, die, um einen anderen Ausdruck Hegels zu gebrauchen, „wohl das Bewußtsein des Geistes, aber eines beschränkten, in sich trug, welcher das Naturelement als wesentliches Ingrediens hatte", tritt nun die unbeschränkte Herrschaft des Geistes, eine neue, bis in die äußersten Folgen bejahte Transzendenz. Nicht umsonst hatte sich der Platonismus am Ende des Altertums erneut; mit diesem Neuplatonismus endete die heidnische Philosophie, wie die christliche mit ihm beginnt. Alles Erdengeschehen, alles Einzelartige ist darin nur Schein, Fabel, Lüge, je nachdem; aller Sinn des Lebens und Geschehens liegt jenseits der Erscheinungswelt. Hatte die reife „klassische" Zeit des Griechentums ebenfalls das Individuum verneint und verpönt, so war das aus dem nationalen Ethos der griechischen Stadtrepublik heraus geschehen: ein Zeugnis mehr dafür, daß die Analogien, die an mehr als einem Punkte zwischen der Entwicklung der alten und neuen Kunst laufen, nicht ohne weiteres als eine Wiederkehr des gleichen zu deuten sind, sondern sehr verschiedene Wurzeln haben können. Im Mittelalter geht es nicht mehr um die Polis, um ein auserwähltes Volk, sei es des alten Bundes, seien es Griechen unter Barbaren und Sklaven, sondern um die ganze Menschheit; der allumfassende Name der „katholischen" Kirche sagt es. Auch nicht mehr um das staatsbürgerliche Ethos; es ist der geistige Mensch, um den es sich handelt; der scharf ausgeprägte Dualismus, den das Mittelalter nie zu überwinden vermochte, scheidet die Welt jetzt in Bekenner und Leugner des Geistes, in Gläubige und Ungläubige. So erweitert sich jetzt die Geschichte aus der ethisch-national begrenzten der Antike zu wahrhafter Universalgeschichte mit unendlichem Horizont und unendlicher Jenseitsperspektive — hier, wie im weiteren folgen wir Gedanken, die am eindringlichsten Croce ausgesprochen hat. Schon am Eingang des Mittelalters begegnet uns der Name einer „historia spiritualis": die Überzeugung, daß nicht mehr das Naturgesetz waltet, das auch den höchsten Gott zwingt, sondern alle Geschichte ihrem eingeborenen, rein geistigen Gesetz folgt, dem Willen des Einzigen, Allumfassenden und Allerhaltenden, der göttlichen Vorsehung, die etwas ganz anderes ist als die eherne augenlose Ananke. „Gesta Dei per Francos" ist das beredsame Programm einer Merowingerchronik: das individuelle Wesen nur als Werkzeug und Form einer höchsten geistigen Macht, die in ihr sich auswirkt. Paulus Orosius ist zweifellos, an der hohen Kunst eines Polybius gemessen, ein „barbarischer" Autor; aber seine ausdrücklich gegen die Heiden (adversus paganos) gerichtete Weltgeschichte ist wirklich eine solche und steht im Sinne des geschichtlichen Fortschrittes genau so eine Stufe höher, wie das Mittelalter und seine Kunst selber (Abb. 10).

Die neue Geschichts- und Lebensauffassung verkörpert sich in jenem gewaltigen Menschen, der antikes Denken beschließt und das der neueren Zeit eröffnet, im heiligen Augustinus; sein „Gottesstaat" steht als Ziel am Ende aller Zeiten. Das ist weder der hoffnungslose Kreislauf orientalischen Denkens, noch die pessimistische Anschauung der Antike von einem verlorenen goldenen Zeitalter, gegen das alles spätere Ereignen nur ein immer tieferes Herabsinken ist: vielmehr eine von hoffnungsfrohem Optimismus getragene Vorstellung eines geradlinigen Fortschreitens wohl in unendliche Ferne, aber doch mit einem sicheren, alles Böse (freilich auch alles Geschehen) endgültig vernichtenden Abschluß,

10. Evangeliar Heinrichs II. München Cim. 57 (Phot. Teufel).

der Gewinnung des himmlischen statt des auf Erden verlorenen Paradieses — ein Grundgedanke aller Apokalypsen und Utopien bis auf den Sozialismus herab. Das gibt dieser neu auftauchenden Welt etwas von Frühlings- und Morgenstimmung, etwas jünglinghaftes gegenüber dem greisgewordenen Intellektualismus der Antike. Eine starke Gefühlswärme, die sich bald in der modernen Übersteigerung der Sentimentalität äußert, und ein fast hemmungsloses Walten der Phantasietätigkeit geben diesem Mittelalter sein Gepräge; beides entspringt aus Jenseitshoffnung und Jenseitsglauben (Abb. 5, 6).

Wenn alles Irdische und Einzelartige als vergänglicher Schein gewertet wird, das eigentliche Wesen und die Erfüllung der Welt in einem Jenseits der Erdendinge liegt, müssen auch alle Ferne und Nähe, Wirkliches und Unwirkliches ineinander übergehen, ihre festen Grenzen verlieren. Das scheinbar „wirklich" Ereignete muß gleichgültig werden, daher die „erfundene" Geschichte des Mittelalters, die falschen Urkunden ad maiorem Dei gloriam, der Wunderglaube, die merkwürdige „Kritiklosigkeit" und grenzenlose Leichtgläubigkeit des Mittelalters — all dies ist in seiner Weltanschauung verankert, daher für die folgende Zeit, die sich in Gegensatz und Abwehr zu ihm befand, unverständlich, ja grotesk: die junge Textphilologie der Renaissance hat nicht an den Urkunden des verehrten Altertums, sondern an denen der verabscheuten Mittelzeit begonnen. Es ist bekannt, wie sich die entfesselte Phantasie des Mittelalters in antikem und orientalischem Erbgut auslebt: seine Naturgeschichte, Geographie, Weltchronik, Himmelskunde ist ein einziger wundersamer Fabelgarten in den Ruinen der Antike, die üppigstes Schlingwerk umspinnt, genau so wie die Bau- und Bildwerke der beiden großen Welthauptstädte, Rom und Byzanz, von einer dichten Sagen- und Märchenvegetation umrankt werden. Der Gegensatz von Wahr und Falsch trifft nur auf die im Sinne des Mittelalters einzig

wirkliche, transzendente Welt, die der Universalien zu, nicht auf die sinnliche, in Aug und Ohr eingehende: das ist in der philosophischen Schulsprache dieser Zeit ihr „Realismus", etwas dem gerade Entgegengesetztes, was wir Nachkommen der Renaissance unter dieser Bezeichnung verstanden haben. Alle Schranken von Zeit und Raum werden wesenlos; so verwandelt sich selbst wirklich Geschautes, — wie wir es verstehen — in ein phantastisches Märchen, und so erscheint das Mittelalter als eine große Travestie, ja den späteren Geschlechtern als eine unbegreifliche Parodie.

Alle diese Dinge sind nun ohne das ihnen Vorausliegende nicht denkbar, soweit sie auch vom Geiste der „klassischen" Antike entfernt sind; die Spiritualisierung der Welt ist etwas, das sich in deren Spätzeit, unter zunehmender Wirkung vom Osten her, durchsetzt, und das Christentum ist nur deshalb die herrschende Weltanschauung und Religion geworden, weil es dieser Entwicklung am besten entsprach. Die starke Gefühlsbetonung, Mystik und Askese sind in der letzten Phase antiken Denkens schon überstark ausgeprägt. Aber das Mittelalter ist nicht nur mystisch und asketisch, nicht nur phantastisch und sentimental, es hat auch eine schwere Last des antiken Intellektualismus mit auf den Weg bekommen. Von dem früh durch seine Propheten gebändigten Judenvolk hat es eine geheiligte Urkunde, das unmittelbar geoffenbarte Wort Gottes, übernommen, etwas das dem klassischen Altertum durchaus gefehlt hat; hier war ein fest Gegebenes, das zu dem strengen Dogmatismus und Autoritätsglauben des Mittelalters führte, zugleich aber auch zu der früher ebensowenig erhörten Scheidung zwischen Geistlichem und Profanem, dem vor der Tempeltür Befindlichen, Unzuständigen, aus höherer Einsicht zu Lenkenden. Zusammen mit der Verfehmung des Individuellen ergab sich hieraus eine vorher ebensowenig erhörte Herrschaft der Typik, des Formel- und Traditionswesens, als Gegengewicht zu jener Mystik und Phantastik, das zugleich den Riß in diesem innerlich stets dualistischen Denken noch tiefer macht. Diese „Gotik" hat ihn auch wohl gefühlt und die Kluft zwischen Geist und Welt fast gewaltsam zu überbrücken gesucht: durch die allegorische Erklärung des Sinnenfälligen, in ihrem Sinne „Irrealen". Auch hier übernahm die christliche Philosophie ein antikes Erbe; schon in der Stoa, mit der sie überhaupt so stark verbunden ist, hatte man die bunte derbwirkliche Welt Homers in dieser Art vergeistigt. Was aber hier eine wunderliche Episode gewesen war, das gewann nun allgemeine und tiefere Bedeutung. Vor allem ging es um die Grundurkunde der neuen Menschheit, die heilige Schrift, in der es an Menschlichkeiten aller Art wahrhaftig nicht fehlte, so wenig wie beim alten Homer; ihren dreifachen, jenseits des „Buchstäblichen" liegenden Sinn zu ergründen, fiel der einzig befugten, weil auf göttliche Autorität gestützten kirchlichen Wissenschaft zu, die das Buch der Bücher in vollem Bewußtsein der unstet schweifenden Phantasie und Gefühlsseligkeit der Unwissenden, den „Laien", entzog. Auf diesen Grundmauern ruht der gewaltige, oft kyklopisch genug aus antiken Werkstücken gefügte gotische Gedankenbau der Scholastik; jene ungeheure Enzyklopädie der Welt, trotz des antiken Namens abermals etwas Neues, geschichtlich Fortgeschrittenes, das, vom Licht der Offenbarung erleuchtet, die ganze Welt in „Spiegeln" auffängt, das Diesseits ins Jenseits hinüberdeutet. Wie alle Philosophie des Altertums nun „Theologie" geworden ist, wie der Glaube an die Macht des Geistes so weit geht, daß man im ontologischen Beweis das reale Dasein Gottes aus dem Vorhandensein des Begriffes darzutun sich erkühnt, wie alle Geschichte ihrem Wesen nach Geschichte des Geistes in seiner einzig möglichen Form, d. h. Kirchengeschichte ist, vor der alles „Politische" — wieder ein echter Ausdruck der Antike von ihrer „Polis" her — in ein Nichts zerrinnt, weil eben diese Kirche alles, auch das Mindeste in sich faßt und dank ihrer Berührung vergeistigt, so ist auch alles Irdische etwas anderes als es scheint, oder wie ein Spruchdichter aus der Zeit Friedrichs II., Freidank, es umschreibt:

Die Erde trägt nicht Stamm noch Art,
Dem tieferer Sinn nicht eigen ward.
Und kein Geschöpf ist davon frei,
Zu weisen ein andres, als es sei.

11. Kaiserin Theodora als Geschenkgeberin. Kirchliches Wandmosaik in S. Vitale. Ravenna.

Im realen geschichtlichen Leben, wenigstens des Abendlandes, entsprach dem der unaufhaltsame Anstieg der geistlichen Gewalt und ihr endlicher Triumph über die weltliche, in jenem denkwürdigen Augenblick, da der vierte Heinrich als Büßer im Schloßhof der toskanischen Markgräfin stand.

Aber diesem Aufstieg mußte der Abstieg folgen, wie in jener vom Mittelalter so geliebten Allegorie des Glücksrades (Abb. 8); die Spannung zwischen Geist und Welt war zu stark, der Versuch, des Dualismus Herr zu werden, zu gewaltsam, um Bestand zu haben. Hier war keine in sich selbst zur Ruhe kommende, das Handeln entwertende Passivität indischen oder chinesischen Denkens: der Lebenswille, die aktive Kraft dieser erneuten heroischen Barbarenzeit (nach Vicos Wort) war allzu stark; das „Mittelalter" mußte im Sinne alles geschichtlichen Fortschritts zu Ende gehen, sich selbst auflösen, um durch seinen Tod neues Leben zu gebären. Wie alle Auflösung aber von innen erfolgt und selbst gewaltsam abgebrochenes Leben von innen heraus stirbt, aller äußere Tod nur ein Symbol ist, so trifft dies auch für das Mittelalter zu; wohl hat es viele Zersetzungsstoffe von außen her empfangen, sie sind aber erst wirksam geworden, als sie in der Entwicklung seines Organismus selbst den Nährboden fanden. Genau so wie die italienische Renaissance nicht, wie man vormals in naiver Pragmatik gemeint hat, durch ein paar vor den Türken flüchtige griechische Gelehrte ins Leben getreten ist.

Der ganze Ost- und Südrand, lange Zeit auch der Westrand jenes Seebeckens, an dem sich die gesamte Mittelmeerkultur des Altertums abgespielt hatte, war in den Besitz einer Macht gelangt, in dem sich, ähnlich und doch anders wie im Abendlande, dessen Schwerpunkt sich nach Westen und Norden verschob, Ältestes mit Jüngstem verband, der arabisch-persische Islam. Eine Macht voll hoher Kultur, dem christlichen Abendland, in seiner religiösen Stellung und in seinem „Barbarentum" gegenüber der Antike verwandt, ja ihm überlegen, sogleich in jahrhundertlangen Widerstreit geratend, aber auch

auf weiten Strecken Kulturelemente gebend, wie es die Rolle des Orients von jeher war; das Abendland hat sich freilich ebenso bis heute (wo die Spannung zwischen den äußersten Entwicklungen in Orient und Okzident wieder aufs höchste gestiegen), in seinem aktiven Individualismus stets wohl aufnehmend, aber tätig umformend, neu gestaltend und das Fremde sich anpassend bewahrt. Wie der Märchenschatz des Ostens die rege Phantasie des Mittelalters befruchtet hat, davon soll hier weiter nicht die Rede sein; allein der Intellektualismus griechischer Naturwissenschaft und griechischen Weltverstehens ist durch die arabische Wissenschaft dem Abendlande wieder in einem mächtigen Strome zugeführt worden und hat dort geistige Kräfte ausgelöst und gefördert, die längst unter der Oberfläche wirksam waren: den Zug zur Empirie, die Rehabilitierung des Einzeldinges, der Natur gegenüber dem alleinherrschenden Geist, dies freilich wieder fortschreitend zu neuer Einseitigkeit führend. In der Geschichte des mittelalterlichen Denkens ist dies der Beginn der Auflösung jener Weltanschauung, die im „Realismus" des Mittelalters ihre höchste Stufe erreicht hatte, durch den „Nominalismus", gefördert durch arabisches Denken und Forschen, nicht hervorgerufen, Kompromisse mit ihm eingehend und ihm schließlich erliegend: die zunehmende Wertung und Erhöhung des Erfahrungsmäßigen, sinnlich Gegebenen, Individuellen, dem gegenüber die allgemeinen Begriffe, die Universalien, das eigentlich „Reale" im Sinne der höchsten mittelalterlichen Entwicklung, nur mehr als Namen, als „Etiketten", als Ökonomie des ordnenden, auf sinnlicher Erfahrung ruhenden Denkens erscheinen. Hier wird der Grund gelegt zu jenem Positivismus der Renaissance, an dem die bildenden Künstler Italiens so viel Teil haben, als Pioniere der neuen, glorreich aufsteigenden Naturwissenschaft, zuletzt der Augenmensch Lionardo in seinem leidenschaftlich-naiven und fast borniert zu nennenden Kampf gegen alle Scholastik, gipfelnd in Campanellas triumphierendem Schlachtruf: „Scientia est de singularibus, non de universalibus" — eine Geistesrichtung, die noch im Positivismus des XIX. Jahrhunders ihre letzten Ausläufer hat und vor allem in dem Neu-Nominalismus der englischen Philosophie des XVIII. Jahrhunderts so stark hervortritt. Von dieser ist aber das Weltdenken Kants ausgegangen und hat sie überwunden: ein Ereignis, viel größer und tiefer als das bloß äußerliche der französischen Revolution und ihren Nachwirkungen bis auf den Weltkrieg von gestern hinab; wie denn alles praktische Wesen im theoretischen Denken Voraussetzung und Bedingung hat.

Dieser harte Kampf zwischen Jenseitigkeit und Diesseitigkeit, in ungelöstem und von hier aus unlösbarem Dualismus erfüllt das späte, sinkende Mittelalter und schafft die Grundlagen der folgenden Zeit. Die Zeichen der Auflösung mehren sich: das Wunder verliert zusehends an Boden, Gott wirkt mehr durch „zweite" Ursachen, als unmittelbar in den Lauf des „natürlichen" Geschehens eingreifend, die Kunde von der Natur verliert ihren märchenhaft-phantastischen Charakter, Glauben und Wissen werden künstlich genug getrennt. Die Säkularisierung der Welt schreitet unaufhaltsam vor: die Kluft zwischen geistlichem und weltlichem Leben, Kleriker- und Laientum schwindet immer mehr, zuerst in Italien. Die geschichtliche Betrachtung wendet sich von der universalen Idee sub specie aeterni mehr und mehr dem einzelnen zu: die Biographie von Stadt und Land wie des mächtig hervortretenden Individuums (etwa eines Friedrich II.) gewinnt immer mehr an Boden; die mittelalterliche Weltchronik, auf zeit- und raumlosem Goldgrunde, weicht der mit vielen, im Sinne der neuen Entwicklung „realistischen" Einzelzügen ausgestatteten Stadtgeschichte, wieder zuerst im Italien der Kommunen mit ihrem national-antiken Untergrund, dann dem Memoirenwesen, der Hauschronik, der Biographie im neuen „Porträt"sinne.

Wir haben bewußt die Erörterung der politischen und wirtschaftlichen Grundlagen ausgeschaltet; genau so wie im folgenden von den „technischen" Grundlagen der Kunst, auf die der eben untergegangene Materialismus des XIX. Jahrhunderts so viel Gewicht gelegt hat, kaum die Rede sein wird. Es handelt sich überall um den immanenten Geist als primäre Tat, nicht um seine sekundären Auswirkungen.

12. Sarkophag des Konsuls Junius Bassus in der Krypta der Peterskirche. Rom.

13. Kreuzgang in Arles.

Quellen der mittelalterlichen Kunstgeschichte.

Haben naturgemäß in jeder Periode die unmittelbaren, primären Quellen, die Denkmäler selbst den Vortritt vor den sekundären, schriftlichen, den Berichten über sie, so trifft dies für das Mittelalter ganz besonders zu, eben wegen seiner eigentümlichen Einstellung, die nicht oder noch nicht Geschichte in dem uns aufgegangenen Sinne ist; das individuell-historisch Gegebene hat in diesem Realismus ebensowenig Wert als das „wirklich" Geschaute; Wahr und Falsch hat hier einen ganz anderen Klang als in der gerade mit der Kritik des Mittelalters einsetzenden Folgezeit, ja das Verhältnis erscheint fast umgedreht.

Im Vordergrunde stehen die Bauwerke, vor allem im eigentlichen, dem frühen und hohen Mittelalter mehr als in jeder folgenden Periode, die kirchlichen, die nahezu allein — dem früher auseinandergesetzten Charakter der Zeit nach — in Frage kommen und auf lange Strecken die eigentliche Baugeschichte des Mittelalters darstellen. Sie fassen namentlich im „Gesamtkunstwerk" der alten Basiliken, der romanischen und gotischen Münster den Großteil des Wirkens ihrer Schwesterkünste in sich, die sich nur langsam, fast widerwillig von ihr lösen, die Spuren dieses Zusammenhanges noch lange zur Schau tragen und zum Teil weit über unsere Periode hinaus (so im spätgotischen Flügelaltar) eine fast unlösbare Einheit der beiden, ohnehin nur willkürlich-ökonomisch zu scheidenden „Sonderkünste" darstellen. Eine für das Mittelalter höchst bezeichnende Form bildet sein ältester Wohnbau kirchlichen Gepräges: die Klosteranlage in ihrer straffen abendländischen, von der östlichen viel lockerern und unorganischeren

abweichenden Form. Vom antikchristlichen Sakralbau sich ablösend, hat sie in ihrem eigentlichen Kern, dem Klosterhof oder Kreuzgang, ein uraltes orientalisch-hellenistisches Motiv unverändert bis zum Ausgang der zweiten großen Weltperiode in der französischen Revolution bewahrt (Abb. 13). Der (natürlich stets vorhandene) Palast- und vollends der bürgerliche Wohnbau tritt an stilgeschichtlicher Bedeutung zunächst fast ganz in den Schatten, ist uns auch, durch die vielfach zerstörte Überlieferung, nicht so erkennbar wie der kirchliche Bau, in dem die großen religiösen Gemeinschaften, die Orden, eine höchst bedeutende tätige Rolle spielen. Geistliche Bauführer und das eigentümliche streng gebundene System affiliierter Bauhandwerker (conversi) haben ihre bestimmten Baugewohnheiten auf weite Strecken verbreitet, ganz anders als dies vorher der Fall war, und so sind namentlich Cluniacenser und Cisterzienser die eigentlichen Pioniere des von Frankreich ausgehenden neuen Weltstils geworden; auch im abklingenden Mittelalter haben die Bettelorden Italiens noch einen überaus starken Einfluß geübt. Der frühmittelalterliche Zivilbau ruht auch, wie es fast selbstverständlich ist, auf den Fundamenten alter Wohnkultur: die spätrömische Villenanlage hat ihm weithin Vorbild und Anstoß gegeben. Selbst der anscheinend so selbständige, das Wesen dieser zweiten heroischen Barbarei so stark widerspiegelnde Wehrbau des Mittelalters, die Burg, scheint von ähnlichen Vorbedingungen auszugehen. Erst im späteren Mittelalter tritt der städtische Profanbau bedeutend hervor, als mit der beginnenden Säkularisierung das Bürger- und Laienwesen sich kräftig rührt, am frühesten in Italien, mit seinen trotzigen, im Kampf gegen geistliche und weltliche Zentralgewalt, aber auch unter sich, erstarkenden Kommunen, die vielfach antike Munizipien und dessen stets eingedenk sind; auch führen hier Organisationen von bürgerlichen weitwandernden Bauleuten, besonders in der Lombardei — ähnliche Spuren scheinen sich auch im griechischen Osten zu finden — wohl noch auf antike Tradition zurück.

14. Das jüngste Gericht. Tympanon in Chartres. 13. Jahrh.

Freilich, je weiter wir in den Zeiten zurückschreiten, desto trüber und undeutlicher wird die Überlieferung. Die Späteren haben unbekümmert mit den alten Bauwerken geschaltet, im Vollgefühl ihres eigenen Wertes deren Gestalt verändert, wenn nicht gar vernichtet, ihnen ihr Siegel aufgedrückt; ein ebenso ergiebiges wie schwieriges Feld für alle bauliche „Textkritik". Was vollends das „historische" XIX. Jahrhundert mit seinen vermeintlich stilgerechten Restaurationen gesündigt und unwiederbringlich zerstört hat, ohne wie jene früheren Zeiten, ein selbstgültig Neues an dessen Stelle zu setzen, braucht hier nur angedeutet zu werden.

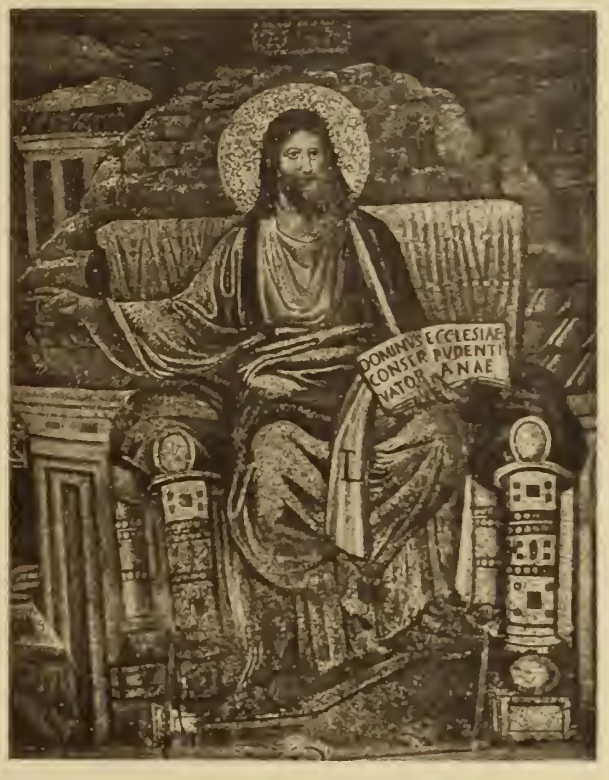
Was die sogenannten plastischen Künste anbelangt — eine rein empirische, für das Mittelalter ohnehin gar nicht zutreffende und erst von klassizistischer Auffassung zu vorgeblichen Stilgesetzen aufgedonnerte Schachtelung — so erscheint deren Rolle aus einem ganz bestimmten Ethos der neuen Religion, dem Paganismus gegenüber, zunächst erheblich gemindert. Das öffentliche Denkmal, nur in einzelnen offiziellen Aus- und Nachläufern aus der Spätantike in das Mittelalter hineinragend, mußte, wieder

15. Pisano, Kanzel. Pisa.

aus jenem Ethos heraus, auf lange Zeit verschwinden. Statue und Relief, in schwer scheidbaren, abermals nur empirischen Übergängen, bilden dann den immer reicher werdenden Schmuck zunächst des Außenbaus der romanischen, vor allem der gotischen Kathedralen (Abb. 14); die volle Gestaltung der monumentalen Freistatue bahnt erst die folgende Zeit an. Eine bestimmte Gruppe, das Grabmal, wächst im Süden wie im Norden, mit der vorschreitenden Individualisierung zu immer runderer Körperlichkeit heran, und wird in streng umzirktem privaten Gebiet ein Ersatz für die öffentliche Denkmalplastik des Altertums; das Ethos unseres Denkmalwesens (ohnehin in unserem „gotischen" Norden nicht bodenständig, sondern ein Import von Süden her) wird noch weit in unsere Zeit hinein davon bestimmt. In der italienischen Entwicklung heben sich im besonderen die Kanzeln (Abb. 15), dann die Erztüren als Träger der plastischen Entwicklung heraus; die letzteren, aus antiker Tradition stammend, halten die monumentale Gestaltung des antiken Bronzegusses fast allein aufrecht und führen in den Anfängen südlicher „Wiedergeburt" zu dessen Erneuerung im modernen Sinne.

Alle mittelalterliche Plastik — soweit sie nicht späterem Purismus zum Opfer gefallen — ist, wie alle echte Volkskunst, wesentlich und ursprünglich auf farbige Wirkungen irgend wie eingestellt, selbst die gerade erwähnte Bronze mit ihrer Tendenz zur Feuervergoldung, und geht (das Beispiel des Flügelaltars wurde schon angeführt) unmittelbar in die ohnehin nur künstlich von ihr zu trennende Malerei über. Die stattlichste und älteste Quelle für die mittelalterliche Stilentwicklung — denn die „Flachmalereien" der Katakomben haben fast nur antiquarischen Wert und sind auch so behandelt worden — bilden die Wandmosaiken der südlichen Kirche (Abb. 16), in dieser Form erst spätantiker Übung entspringend, auch im Norden nur importiert und früh verschwindend; an ihre Stelle tritt das kirchliche Wandgemälde in primitiver Kalkfarbenmanier, seit dem späteren Mittelalter auch für die Profankunst wichtig, im Italien derselben Zeit aber der große Schatz der „Fresken" in ihrer ausgebildeten, der Zeit trotzenden, wahrhaft monumentalen Technik. Ihre Stelle im Norden nimmt, genau mit der baulichen Entwicklung seiner Gotik zusammenhängend, das gemalte Glasfenster ein (Abb. 17/18), in seiner echten und ursprünglichen Mosaiktechnik zu anderen aber ebenso monumentalen Wirkungen gelangend, daneben als nordisches Gegenbild der gestickte oder gewebte Wandbehang, auch im billigen Ersatz

„gemalter Tücher", schon früh profan gestimmt und im späteren Mittelalter ein großes Feld der immer kräftiger sich regenden Profankunst. Auch ein vorwiegend, trotz antiken Ursprungs, nordischer und charakteristisch intimer Kunstzweig ist die Miniatur des illustrierten Buches (Abb. 19) — ist doch auch alle „Miniatur"-Kleinmalerei im Bedeutungswandel des Wortes bis ins XIX. Jahrhundert ausgesprochen nordländischer Herkunft und den Italienern trotz ihres Clovio (der ein „Schiavone" war) nie recht in Fleisch und Blut übergegangen. Sie ist die wichtigste Quelle für unsere Erkenntnis mittelalterlicher Malerei, namentlich in deren Anfängen: von Haus aus und langehin kirchlich bestimmt, Erzeugnis klösterlicher Werkstätten und erst spät in die Hände zünftiger Laien übergehend; die Findung und Sichtung des ungeheuern, uns überlieferten Stoffes nach Herkunft und Zeit ist eine der wichtigsten, erst neuestens planmäßig in Angriff genommene Aufgabe der mittelalterlichen Kunstphilologie. Das Staffelei- oder Tafelbild, die spätere Entwicklung streckenweise allein bestimmend, beginnt im hohen italienischen Mittelalter (soweit diese Bezeichnung hier paßt), und zwar charakteristischer Weise wiederum in monumentaler Form, in der byzantinischen Renaissance aus dem kleinen östlichen Andachtsbild heraus; der Norden hat im allgemeinen viel stärker an dem intimen, der Miniatur selbst in der Technik verwandten Hausbilde festgehalten und ist erst in seiner Spätgotik zu dem Plastik und Malerei innig verbindenden Flügelaltar gelangt, der auch in seinen gewaltigsten Formaten eine Monumentalität ganz anderer Art als die italienische aufweist; die riesenhaften spanischen „retables" gehen ebenso mit dem Norden zusammen, wie die Kunst der Pyrenäenhalbinsel überhaupt.

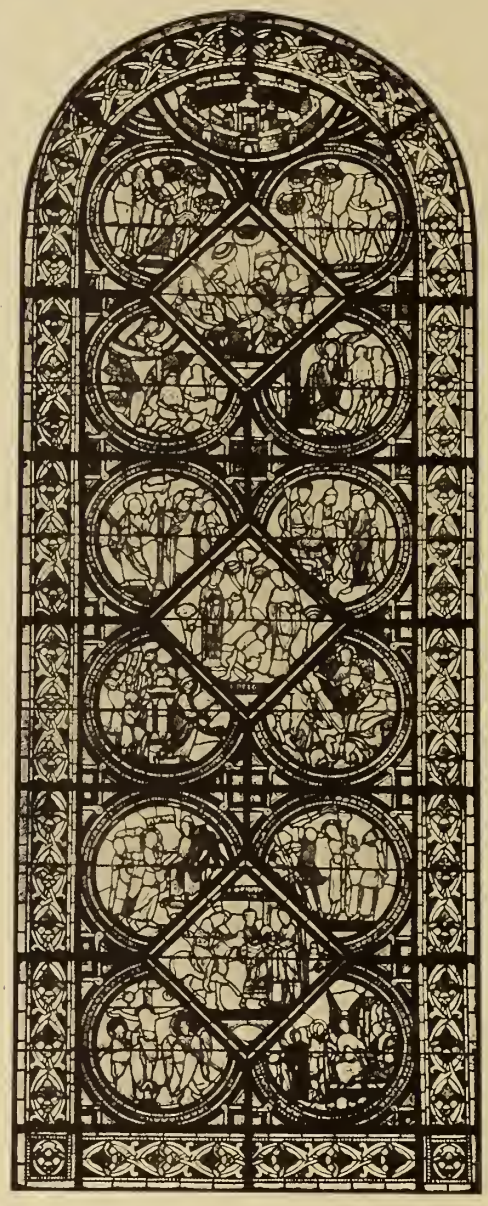


16. Christus. Mosaik in S. Pudentiana. Rom, 4. Jahrh.

Wie Plastik und Malerei in der zünftigen mittelalterlichen Werkstatt, selbst Italiens, fast unlösbar verbunden sind, so läßt sich auch die erst von späteren literarisch und akademisch berührten Zeiten angebahnte Scheidung von „Kunst" und „Handwerk" nicht durchführen. Alles was wir heute Kunstgewerbe nennen — auch schon die früher erwähnte Kunst der Tapisserie zählt hierher —, steht durchaus auf gleichem Boden, und vor der Kunst des Miniators versagt vollends alle solche willkürliche Scheidung „hoher" und „niederer" Kunst. Goldschmiedekunst, Email und Niello, vor allem auch die kunstvolle Elfenbeinschnitzerei (Abb. 20), zuletzt noch die beginnende Graphik sind gleich berechtigte Quellen für unsere Erkenntnis des mittelalterlichen Stils; erst in späten Zeiten treten sie in zweite und dritte Linie.

Es wurde schon früher angedeutet, welche Stellung der schriftlichen Kunstüberlieferung des Mittelalters zukommt. Eine geschichtliche Betrachtung der Kunst, wie sie das Altertum gekannt hatte, leitet erst wieder die italienische Renaissance, auch darin Lehrmeisterin ganz Europas werdend, ein. Dem ganz „unhistorischen" Mittelalter war eine solche Einstellung fremd und mußte es seinem ganzen Wesen nach sein, das das Einmalige und Unwiederbringliche, das Innerste aller Kunst, höchstens als Symbol eines Überweltlichen bestehen ließ. Die antike Überlieferung ist hier ganz verschüttet, und erst im Florenz

17. Szenen aus dem Leben des hl. Franziskus. Glasgemälde in Königsfelden, um 1330.



18. Glasfenster in der Kathedrale von Sens. (Phot. Mon. hist.)

des XIV. Jahrhunderts sprießen die ersten Keime wieder schüchtern aus den Trümmern. Die Künstlernovelle und -anekdote stellt sich hier mit den ersten Versuchen historischer Zusammenfassung ein, und ein Mann, der noch in einer Werkstatt des Trecento aufgewachsen ist, Ghiberti, schreibt nicht nur die erste eigentliche Kunstgeschichte (schon gleich nach ihm von der Anekdote überwuchert und entstellt), sondern auch die erste Selbstbiographie eines Künstlers, streng als solchen, nicht des praktischen Individuums. Davon ist das echte nordwestliche Mittelalter weit entfernt; so zahllos die Nachrichten sind, die es in Annalen und Chroniken von damals lebender Kunst uns übermittelt hat, sie bleiben im Grunde

doch nur antiquarisches Material, das nur in einzelnen Fällen für die eigentlich geschichtliche Betrachtung lebendig werden kann, eben weil alle diese Notizen — so die ungemein reichhaltigen Inventarberichte der römischen Papstchronik — an sich toter Stoff sind. Denn es handelt sich überall nicht um die Kunst um ihrer selbst willen, sondern in ihrer dienenden Rolle, kirchlich wie weltlich, um ihr Äußeres; kulturgeschichtlich sind sie sicher wertvoll, für die Erkenntnis des mittelalterlichen Kunstwerkes als *solchen* leisten sie nur selten etwas.

Viel wichtiger in dieser Hinsicht sind die *technischen* Schriften des Mittelalters, weil sie uns unmittelbar in den Gedankenkreis seiner *Werkstatt* einführen; steht doch alles Kunstschaffen in unserem Sinne, obschon seine Stellung theoretisch unsicher zwischen „freier" und „mechanischer" Kunst, zwischen Wissen und Bilden schwankt, auf dem festen und fruchtbaren Boden des Handwerks. Freilich erhebt sich eine der ältesten und wertvollsten Schriften dieser Art, die „Schedula" des Theophilus mit ihrem charakteristisch klösterlichen Hintergrund trotz allen religiösen Schwunges kaum über eine Rezeptensammlung, und dieser Kochbuchstil eignet auch allen späteren, ziemlich zahlreichen Traktaten über Miniatur und Glasmalerei bis zum Ausgang des Mittelalters. Das merkwürdige Malerbuch vom Berge Athos gehört einer anderen, der östlichen Welt an, ist aber trotz seiner späten Entstehung ein wichtiger Zeuge für das Formelwesen des Mittelalters. Eine der bedeutendsten Urkunden der Hochgotik, schon weil wesentlich auf die illustrierende Figur gestellt, ist der Livre de portraiture des Villard de Honnecourt (Abb. 21); keineswegs ein „Skizzenbuch" — das wäre eine falsche moderne Auffassung — sondern mit betonter literarischer Färbung als Lehrbuch der Proportion, natürlich im *mittelalterlichen* Sinne, angelegt, und viel tiefer in das Wesen der gotischen Bau- und Bildnerwerkstatt hineinführend als die ganz späten und dürftigen deutschen Bauhüttenbücher. Wie Theophilus am Eingang, so steht das Kunstbuch des Cennino Cennini am Ausgang des Mittelalters, als das große literarische Vermächtnis der giottesken Werkstatt, schon in die neue Zeit

19. Miniatur. Christus und die Jünger. Staatsbibliothek in München.

20. Christus und Maria in der Herrlichkeit. Kirchliches Diptychon. Berlin.

21. Villard de Honnecourt. Konstruktionszeichnungen.

hinüberleitend und die unübersehbare Kunstliteratur Italiens eröffnend.

Wichtiger als in der folgenden Zeit, wegen der überaus gegenständlich eingestellten und vielfach uns fremd und unverständlich gewordenen Auffassung des Mittelalters, ist die geistliche Literatur, eine Hauptquelle für die hier so wichtige Ikonographie: Hymnen, Predigten, die moralischen und Legendenbücher, die liturgischen Schriften, das römische Brevier selbst nicht zu vergessen; dann die gewaltige Enzyklopädie der Scholastik mit ihren Weltspiegeln, in Stein gehauen an den Portalen der Münster erscheinend, endlich die fabelhafte Natur- und Erdkunde des Mittelalters, die Bestiarien, Lapidarien usw., nicht zuletzt auch die Erzählungsliteratur, die sich im „Roman" des Mittelalters, mit seinem so bezeichnenden, das Band zwischen Altertum und neuer Zeit betonenden Namen verdichtet.

Noch muß aber eine, für die Erkenntnis der mittelalterlichen Kunst überhaupt, wie im besonderen ihres Bilderkreises, außerordentlich wichtige Quelle erwähnt werden: das ist der „Titulus", die erklärende und geistig-sittlich ausdeutende, über das Sinnlich-Einzelhafte in jenseitige Geistigkeit führende Aufschrift des Kunstwerks, fest mit ihm verbunden und nur durch Gewalt der Zeit von ihm ablösbar, trotzdem eine ganz eigene literarische „Gattung", die vom frühen christlichen Altertum bis in die Renaissance hinein gelebt hat. Auch hier ist ein Rücklauf in erste heroische Barbarei zu spüren, denn die griechische Urzeit hat eine ähnliche Form wohl gekannt; an ihre Stelle ist dann freilich das Epigramm, in Byzanz noch lange fortlebend, getreten, ein freies, künstlerisch selbständiges Spiel, das nur noch im Namen an seine Herkunft erinnert (Abb. 22).

Daß endlich die theologisch-philosophische Literatur, als eigentliche Protagonistin und Verkünderin der neuen Weltanschauung gerade in dieser Zeit den eigentlichen Schlüssel zu ihrem Verständnis bewahrt, braucht nach dem früher Gesagten kaum noch betont zu werden. Freilich ist gerade hier äußerste

22. Josua errichtet nach Durchschreitung des Jordan das Steinmal und läßt das Volk beschneiden. Aus der Josuarolle des Vatican, Rom.

Vorsicht am Platze, um nicht moderne Einstellungen in eine unserem, wie dem Denken der Antike so entgegengesetzte Zeit hineinzutragen, wie dies bei dem Versuche, die Kunstlehre der Kirchenväter, des heiligen Thomas, Dantes nutzbar zu machen, wiederholt geschehen ist. Der ohnehin sehr behutsam zu behandelnde Begriff des Plagiats existiert für das Mittelalter, und noch weit darüber hinaus, kaum oder nicht in unserem Sinne; antikes Erbgut wird auf weiten Strecken mitgeführt, oft nur scheinbar und äußerlich assimiliert. Aristotelische Gedankenkonstruktionen erscheinen nicht selten in einer Form, die moderne Erklärungen nahelegt, ohne daß diese bei schärferem Zugreifen Stand hielten. Das wirklich „Moderne" ringt sich mühsam aus dem Schutt der Überlieferung los, in ersten schwachen Spuren im florentinischen Frühhumanismus und bei vereinzelten Denkern, wie Nicolaus von Cues. Aber auch ein Mensch mit anscheinend so modernen Stimmungen wie Petrarca trägt in seinem innern Zwiespalt überall mittelalterliche Gebundenheit zur Schau. Die Renaissance war nun einmal die legitime Tochter des Mittelalters.

23. Blick auf St. Ouen. Rouen.

Anteil der Nationen.

Programmgemäß bleibt unsere Darstellung auf das christliche Abendland beschränkt, denn es ist unsere mittelalterliche Vergangenheit, um die es sich handelt. Schon Italien bildet immer eine selbständige Einheit gegenüber dem Norden und Westen, und sein Mittelalter hat eine so bestimmte Färbung, daß oft gezweifelt worden ist, ob dieser Name hier überhaupt noch zutrifft; es hat nicht umsonst, seines Gegensatzes bewußt, den Namen der Gotik geprägt. So gut wie ganz scheidet hier der christliche Osten in der hohen Kultur des Byzantinertums, samt seiner slavischen Vasallenwelt aus, trotz der starken Wirkungen, die von dort her, besonders nach Italien kamen. Es ist griechisches Mittelalter, aber nicht „römisches", auf welch letzterem unsere Entwicklung ruht. Wie hier die Franken, mit deren Namen der Levantiner heute noch den Europäer nennt, so sind dort die „Rhomäer" die Hegemonen, und Konstantinopel ist in mehr als einem Sinn das Gegenspiel von Paris, der Hauptstadt des gotischen Europa. Hinter dem griechischen Mittelalter — schon Vasari hatte, wie auch sonst oft, in genialer Ahnung die gotische und griechische Barbarei nebeneinander gestellt — steht aber das arabisch-persische, islamitische Mittelalter.

Für uns kommt, um es nochmals zu sagen, nur jenes „gotische" Europa in Betracht, in den drei führenden Ländern der Mitte, Frankreich, Deutschland, Italien, von denen die beiden ersten, der Norden und Westen, gegenüber dem dritten, dem Süden, trotz aller Übergänge eine Einheit bilden. Wie der Westen, von Spanien hinauf bis nach England der französischen Vormacht folgt, ebenso der kulturstärkste Teil Niederdeutschlands, die „Niederlande", so fallen der hohe skandinavische Norden, die Slavenreiche Polen und Böhmen, zuletzt Ungarn mit der katholischen Kirche, die hier ihre äußersten Grenzmarken hat, dem deutschen „Sprachgebiet" zu: Prag und Krakau haben altes deutsches Stadtrecht und Alt-Ofen ist heute noch eine deutsche Stadt. Aber zum mindesten seit dem hohen Mittelalter steht das Land voran, das von dem geistig beweglichsten deutschen Volksstamm, den Franken, seinen jetzigen Namen erhalten hat und mit dem romanisierten Keltentum eine ganz eigentümliche Verbindung eingegangen ist: das Herzland der „Gotik", Frankreichs und der langue d'oil: die südfranzösische

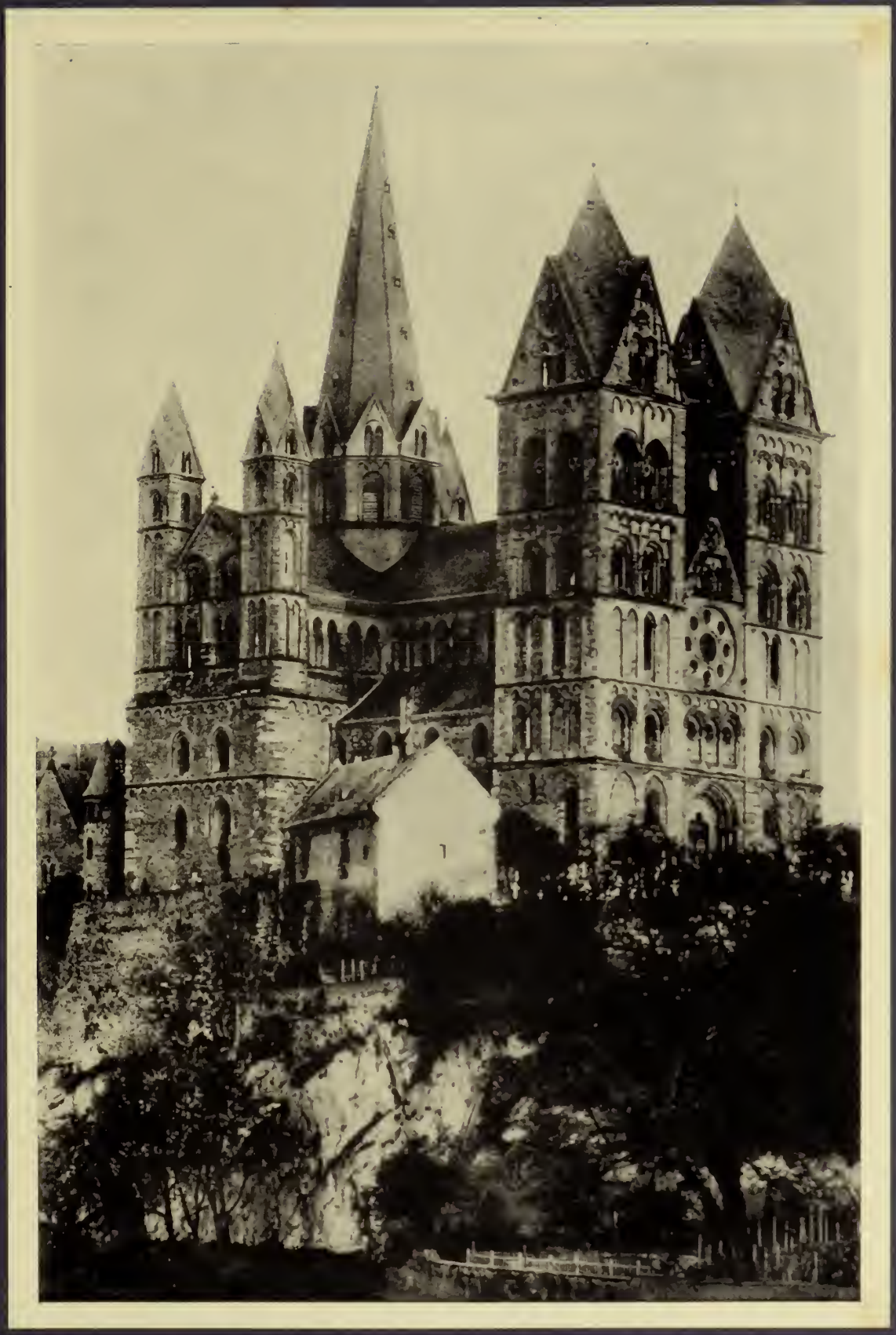
24. Dom in Mailand.

Entwicklung erscheint trotz ihrer raffinierten, Modernes vorwegnehmenden, allenthalben, auch in Italien und Spanien langnachwirkenden Kultur daneben fast wie eine der vielen „romanischen" Vorstufen. Die Isle de France, mit ihrer Hauptstadt Paris, der Sitz eines straff zentralisierenden Königtums, erscheint wirklich als das Herz dieser ganzen Entwicklung; das Gesamtkunstwerk der gotischen Kathedrale hat hier ebenso ihren Mittelpunkt, wie die große epische Literatur, die hochmittelalterliche Kontrapunktik, die scholastische Wissenschaft der Universität Paris, an der ihr größter Lehrer, der Süditaliener Thomas gewirkt hat, und nicht zuletzt alles modische, höfisch-ritterliche Wesen, alles das war hohe Schule und Vorbild für das übrige Europa. So scharf sich auch hier der Süden mit seiner älteren „lateinischen" Kultur von dem „barbarischen" fränkischen und normannischen Norden absetzt, Gascogne und Bretagne ihre Sonderstellung selbst sprachlich bewahren, die Kultureinheit ist trotzdem hier wie in diesem ganzen Westen früh vorhanden (Abb. 23, 25).

Zu dieser straffen Geschlossenheit steht das allzeit individuell zerklüftete Deutschland in schärfstem Gegensatz; in der Mediatisierungszeit zur abenteuerlich-zopfigen Groteske entartet, hat es bekanntlich so gut wie niemals, höchstens vorübergehend in der Zeit der von Westen gekommenen Fremddynasten, der Luxemburger in Prag, es zu einer Reichshauptstadt gebracht. Das tragische Moment, das in seiner ganzen historisch-politischen Entwicklung liegt und das uns der Weltkrieg noch einmal so furchtbar eindringlich vor Augen geführt hat, wird schon in seiner mittelalterlichen Entwicklung spürbar; den großen

25. Kathedrale von Amiens.

Kampf zwischen geistlicher und weltlicher Gewalt, der im Osten zum Einverleiben der ersteren in die letzte, damit aber auch zur endlichen Erstarrung geführt hat, mußte es mit seinem Schwester-Schicksalsland Italien am eigenen Leibe erleben und durchfechten; in diesem Kampf um die Macht hat es seine besten Kräfte zersplittert, aber auch frei gemacht; die nationale Geschlossenheit der Länder des Westens war diesem Land der Mitte, mit seinem tragischen Kolonisationstrieb, versagt. Seine große eigene Rolle auf dem Gebiete der Kunst fällt (abgesehen von seiner, schon aus unserem Rahmen fallenden Spätgotik) in das frühe und den Beginn des hohen Mittelalters, jene „romanische" Zeit. Hier liegen seine bedeutendsten Denkmäler (Abb. 26); aber diese Entwicklung ist von dem Eindringen der französischen Gotik auf allen Gebieten, nicht nur der bildenden Kunst, unterbrochen und abgelenkt worden, so großes auch in einzelnen, wieder ganz individuellen Erscheinungen geleistet wurde. Nur das westlichste niederdeutsche Gebiet hat es auf dem Gebiet seiner Malerei spätester Gotik zu einer Weltstellung und einem einheitlichen Gesamtbilde gebracht, so wie es in seiner gleichlaufenden Rolle auf dem



Dom St. Grace von Nordwesten, Limburg

26. Westfassade des Doms von Minden.

Gebiete der Musik jener späten Entwicklung präludiert, innerhalb deren es Deutschland zum ersten und einzigen Mal zu einer führenden Weltstellung gebracht hat. Auch hier ist, wie in Frankreich, der große Gegensatz zwischen Norden und Süden vorhanden, nur daß umgekehrt der letztere, das „hochdeutsche", die Überhand behalten hat; von dem urtümlichen Niedersachsen, das die Römer nie zu unterwerfen vermochten, und das erst der Franke Karl gewaltsam zivilisierte, hebt sich wieder die ostfränkisch-thüringische Mitte, wie die Rheinlande und der alemannisch-bajuvarische Süden, diese als Provinzen des einstigen Weltimperiums mit alten Städten, jederzeit scharf ab.

Ganz für sich steht das Zentralland des Mittelmeerbeckens, Italien; es ist überraschend, wie die von Rutz und Sievers begründete Ausdrucks-Typenlehre ihm allein einen eigenen für sich stehenden Typus zuweist, der ihm schon seit der Antike eignet, gegenüber den beiden anderen, dem germanischen und dem am weitesten reichenden keltisch-romanisch-slavischen. Italien, bis auf die neueste Zeit in seinen Kämpfen um die nationale Einheit schicksalhaft mit Deutschland verflochten, ist vielgestaltig und individuell wie dieses; aber in seinem Rom hat es immer wenigstens einen geistigen Weltmittelpunkt behalten, zugleich das Symbol seiner ersten nationalen Kultur, an der die übrigen Länder des Abendlandes niemals oder nur in provinzial untergeordnetem Maße Teil gehabt haben. Im übrigen ist die landschaftliche Sonderart Italiens, als auf uralten noch in seinen Mundarten kenntlichen Stammesgrenzen ruhend, vielleicht noch größer als in Deutschland. Die augusteische Regionaleinteilung ist noch heute sichtbar geblieben. Den „kontinentalen" Norden scheidet der Apennin vom eigentlichen „peninsularen" Italien: man überschreitet noch heute, wie einst Caesar, den Rubikon; er umfaßt im wesentlichen die alte Gallia cisalpina, (die später von den Longobarden ihren heutigen Namen erhielt, wie das transalpine Gallien von den Franken) und die ethnisch scharf von ihm unterschiedene Landschaft Venetien, die wieder in äußerstem Gegensatz zu ihrem politischen Spiegelbild Ligurien steht. Piemont dort, das Friaul hier, sind seine äußersten feudalen Grenzmarken, Übergangsländer in den französischen und deutschen Nordwesten und Nordosten, deren Sprache sogar hier hereinreicht. In der eigentlichen Halbinsel jenseits des Gebirgskammes bildet das alte Etruskerland, Toskana, stets seine Sonderart von römischen Tagen an bis heute bewahrend, samt dem altitalischen Umbrien in jedem Sinne das Herz Italiens. Die alten Marken des Kirchenstaates vermitteln den Übergang zum „lombardischen" Norden. Ganz für sich steht Latium, das Patrimonium St. Petri mit dem caput mundi Rom. Das einstige Großgriechenland und vollends das griechisch-arabisch-normannische Sizilien stehen für sich; mit Ausnahme des stets wichtigen Neapel nimmt aber ihre Bedeutung gegen die Renaissance hin viel mehr ab als zu. Italiens Zwischenstellung wird am besten durch sein Verhältnis zur Provence einerseits, dem griechischen Osten anderseits (dessen politisch-kultureller Einfluß vom byzantinischen Dukat Venedigs über das Exarchat von Ravenna zu den „Themen" Süditaliens reicht und sich im ersten am längsten gehalten hat) bezeichnet; sein Verhältnis zur reinsten und höchsten Form mittelalterlichen Geistes der Gotik war immer, seinem sonstigen Typus entsprechend, ein ganz selbständiges und eigenwilliges, es war auch das einzige Land des Abendlandes, das eine große Einheitskultur hinter sich hatte, die es niemals vergessen konnte. Ein Mittelalter im Sinne des übrigen Abendlandes hat es hier im Grunde nicht gegeben; seine große heroische Zeit in diesem, das „Trecento", ist zugleich das erste Jahrhundert seiner „Wiedergeburt" (Abb. 24).

27. Christus Pantokrator. Kuppelmosaik des Katholikon von Daphni.

1. Wurzeln der mittelalterlichen Kunstsprache.

Das Christentum ist als die siegreiche unter den vielen transzendenten Glaubenslehren der Spätantike dieser selbst entwachsen, und wie aller Kultus Urältestes enthält, so erklingt selbst heute noch vom Altar der katholischen Kirche, an der der Priester und sein Beistand in spätantiker Feiertracht ihres Amtes walten, die alte Sprache in den gemessenen Tonfolgen jener Tage. Die ältesten christlichen Denkmäler, Katakombenmalerei und Sarkophage, zeigen keine grundsätzliche Verschiedenheit der Formensprache, die den heidnischen ebenso gut wie den christlichen Werkstätten eignet; selbst die neue Bildbedeutung bricht erst langsam durch überlieferte Formen und Schemen durch; darin unterscheiden sich zunächst auch die jüdischen Katakomben kaum. Nur scheinen die frühesten bildlichen Darstellungen der Christen, schon ihrem Zusammenhang mit dem bildlosen Judentum nach, zunächst gegen das Bild überhaupt mißtrauisch und schüchtern, nicht nur weil es heidnisch ist; man greift lieber zum Symbol. Dieses Asketentum steckt ja dem Christentum wie der Spätantike selbst tief im Leibe und

28. Sog. Mausoleum der Galla Placidia, Durchblick nach Osten. Ravenna.

bricht immer wieder heraus, vor und nach dem eigentlichen „Bildersturm", der sich noch einmal in der nordischen Reformation wiederholt hat. Das im IV. Jahrhundert zur öffentlichen Anerkennung, dann sehr schnell zur Herrschaft gelangte Christentum schlägt in den großen Wandmosaiken — auch einem spätantiken Erbteil — seinen mächtigen Psalmengesang der triumphierenden Kirche an, noch immer reichlich von symbolischem und allegorischem Geiste durchsetzt; in den Sarkophagen erscheint vor allem der „Wundertäter" Christus — eine echt spätantike Gestalt, bei der man sich nur der höchst charakteristischen Figur eines Apollonius von Tyana und seines Evangelisten Philostratus zu erinnern braucht — mit seinen Vorbildern aus dem alten Bunde, gefestigt in der Totenliturgie; die Darstellung eines leidenden Heros entspricht antikem Ethos ohnehin wenig und tritt dementsprechend zurück: die Grundstimmung ist festlicher Triumph der Erlösung, einer gläubig und hoffnungsvoll dem Anbruch des goldenen Zeitalters, am Ende der Tage, entgegenstrebenden Menschheit (Abb. 27, 29).

29. Christus Immanuel mit Erzengeln, dem Namensheiligen und Stifter der Kirche. Apsismosaik von S. Vitale. Ravenna.

Hier handelt es sich schon um etwas der Antike gegenüber Neues und Fremdes; um die Illustrierung einer göttlich geoffenbarten Urkunde, nicht nach individuellem Belieben auslegbar, sondern für die illiterati nur durch die Autorität und Wegweisung einer Priesterklasse zugänglich — mag auch um dieses Buch an sich (biblia) allerhand wildwachsendes Pflanzenwerk aufgeschossen sein: die apokryphen Texte, besonders die Evangelien, aus denen mancher Zug in der bildlichen Darstellung haften geblieben ist und nur allmählich abstarb. Das illustrierte Buch (an Stelle der alten Schriftrolle, deren Form noch die berühmte Bilderhandschrift mit der Geschichte Josuas im Vatikan festhält) taucht schon in der Spätantike auf; jetzt erhält es aber neue überragende Bedeutung und bietet einer eigenen Malerzunft, den „Miniatoren" reichliches Feld, das ganze Mittelalter hindurch und bis tief in die Renaissance hinein; die Geschichte der mittelalterlichen Malerei liegt hier zu einem ansehnlichen Teil für uns vor. Aber es ist nicht allein (wie bei der antiken Vasenmalerei) der Schwund der großen Kunst, der sie uns so wichtig macht; sie hat namentlich im Norden bei jener überragenden Bedeutung des „Buchs" ihren Eigenwert. Bezeichnend ist auch, daß sie, wenigstens im frühen Mittelalter, so gut wie fast ausschließlich in den Händen geistlicher Künstler liegt, an klösterlichen Werkstätten haftet und erst allmählich an zünftige Laien übergeht, daß dann erst profane Stoffe — die ganze große Erzählungsliteratur des Mittelalters — in steigendem Maße in sie eindringen, ein Teilzeugnis für jene Säkularisierung, allmählich zur Auflösung der alten Kunstsprache führend, deren Reste gleichwohl noch lange

30. Christus Pantokrator und Immanuel, die Gottesmutter mit dem Kinde, umgeben von Erzengeln, Aposteln und Evangelisten und Säulenheiligen. Mosaiken der Altarnische des Domes von Monreale.

kenntlich bleiben. Das Bild bekommt nun, trotz asketischer Anfeindung und trotz des Bestrebens es lehrhaft unter die „Schrift" zu stellen, wie diese selbst, eine neue tiefere Bedeutung; schon am Ausgang des Altertums wird das berühmte Wort geistiger Führer, zuerst im Osten, laut, vom Bild als einer Schrift für die Ungelehrten und Armen im Geiste: die Biblia Pauperum wird im hohen Mittelalter ein eigenes den Geist des abendländischen Mittelalters kompendierendes Volksbuch werden, zuletzt noch im neuen Buchdruck vervielfältigt und zumal im hohen Norden als urweltlicher Rest tief in die neue Zeit hineinragend (Abb. 84/85). Die großen Mosaikkompositionen der triumphierenden Basiliken des christlichen Altertums stellen aber an das Gestaltungsvermögen der Künstler starke Anforderungen, ganz anders als die auch bald absterbenden Reliefsarkophage; sogleich stellen sich auch Bildformeln ein, die nicht anders denn aus dem Formenschatz der Antike, aus deren Leben selbst in seiner höchsten feierlichen und offiziellen Ausprägung genommen werden konnten. War der Heroen- und Philosophentypus schon notwendig auf den Heros-Gründer der neuen Religion angewendet worden, so erscheinen nun jene Angleichungen an die Bilder höchster weltlicher Macht, unter denen die bildliche Phantasie die höchste geistige sehen mußte: Gottvater als Papstkönig bestimmt noch die Anschauung spätesten Mittelalters. Alles drängt ja jetzt zu Prunk und Machtentfaltung; wie die römische Kurie römisches Verwaltungswesen fortführt, und die Stufenleiter ihrer Hierarchie römischem Beamtentum mit allem spätantik-orientalischem Floskelwesen entspricht, so erscheint an ihrer Spitze der uralte Name des römischen Hohenpriesters, des Pontifex maximus. Kaisermedaillons der konstantinischen Zeit, in der alle

31. M. Schongauer, Verkündigungsengel.

32. Verkündigungsengel, Reliefstafel. Ottomanisches Museum.

diese Vorstellungen sich denn auch kirchlich verdichten, zeigen die Darstellung des thronenden Kaisers oder der Kaiserin als Pietas Augusta, ein Kind auf dem Schoße, mit dem uralten Machtsymbol des Nimbus — es ist kein Wunder, daß sie lange christlich-kirchlich als Darstellung Christi und der Gottesmutter ausgedeutet worden sind. Die prunkvolle spätrömische Tracht der heiligen Gestalten, die purpurgestreiften Togen der Apostel gehören weltlichem Prunk an, wie die noch heute lebende „Dalmatica" der Diakonen eine spätrömische Amtstracht, aus Zeit und Heimat des letzten großen heidnischen Kaisers Diocletian ist, der das sinkende Reich mit seiner illyrischen Soldatenfaust noch einmal zusammenfaßt, es in jene kunstvoll büreaukratisch, mit allem unantiken Titel- und Etikettenwesen aufgebaute, halborientalische Form preßt, in der es die christlichen Konstantiner übernehmen. Die antike Nike-Viktoria mit ihrem Trophäengestell lebt ihr langes Leben im spätantik-christlichen Engel-Boten mit dem Kreuzstab fort — eine der wenigen halbgöttlichen Gestalten des Heidentums, die das Christentum übernehmen konnte, weil sie längst dekorativ geworden war (Abb. 31, 32). Die persischen Magier der Anbetung wiederholen den Typus der gebückt den Tribut reichenden Barbaren, allenthalben ist schon jener Prozeß der Analogiebildung im Gange, den das Mittelalter in seinem dogmatischen Formel- und Traditionswesen fortsetzt und der auf allen Gebieten geistigen und praktischen Lebens bemerkbar ist. Wenn Elias' Himmelfahrt auf dem Feuerwagen dem Schema des auffahrenden Sonnengottes folgt, so liegt darin eine echt mittelalterliche Umbildung, die dann sogar in der spielenden Namensgleichung Helias — Helios deutlich wird. Wir könnten dies alles noch viel genauer verfolgen, stünden uns die großen offiziellen Bilderfolgen der altbyzantinischen Palastkultur noch vor Augen, statt dürftig literarisch

33. Keltisch-römischer Altar aus Reims.
(Nach B. Schweitzer, Herakles.)

34. Bronzeplatte Mitte 15. Jahrh.
Wiesbaden, Landesmuseum.

überliefert zu sein; es ist kein Zufall, daß die in die Apsis mit der thronenden Maiestas Domini sich öffnende Abschlußwand der christlichen Basiliken den Namen des alten „Triumphbogens" führt; auch jene „Majestät" entstammt ja, wie der häufig in altchristlicher (und byzantinischer) Darstellung vorkommende leere Thron (die „Etimasia") spätantikem Amtszeremoniell.

Alle diese Dinge sind nicht bloß äußerliche, „ikonographische" Urkunden, mehr der Geistes- denn der eigentlichen Kunstgeschichte, sie führen schon in das Wesen der mittelalterlichen Kunst selbst hinein. Freilich handelt es sich hier um einen Prozeß, der auf allen Lebensgebieten im Gange ist; ich kann ihn nicht besser umschreiben als mit den schönen Worten Herm. Useners, der in diese Dinge am tiefsten hineingeleuchtet hat: „Zwischen dem Felsen der Lehre Christi und dem rein heidnischen Lande liegt eine breite Fläche gemeinsamen Besitztums. Da ist zuerst der Grenzsaum mit den kindlich natürlichen Bildern des Göttlichen, die als Gemeingut des menschlichen Geistes überhaupt betrachtet werden können. Dann ein weiter Raum, dem Watt vergleichbar, über das einst die Flut des Heidentums sich ergoß; die Flut wurde allmählich abgedämmt durch das Christentum, aber der Boden blieb, was er gewesen, ihm entsproß die reiche christliche Dichtung von den Heiligen, von Engeln und Teufeln, von Himmel und Hölle. Hier gedieh jene Fülle kirchlicher Bräuche und Heilmittel, welche für den Bildungsstand des altertümlichen und mittelalterlichen Volkes Bedürfnis waren und unter den Begriff des Aberglaubens gefaßt werden dürften, wenn sie nicht kirchliche Bedeutung besessen hätten und bis heute besäßen." Wie Urältestes in diesem Umkreise außerordentlich lange nachlebt, lehrt nichts besser als die merkwürdige Darstellung der dreigesichtigen Dreieinigkeit (drei Gesichter in eins verschmolzen). Die seltsame Bildung erscheint auf heidnischem gallischen Boden (Abb. 33) schon ebenso wie im Osten, (auf Münzen der persischen Arsakiden); christlich umgeformt scheint sie aus Frankreich nach Toskana gekommen zu sein, wo nicht nur Dante seine höllische Dreieinigkeit nach diesem Muster bildet, sondern wo sie noch bis in die Kunst des Cinquecento lebt, in Ausläufern (besonders im Osten) noch länger (Abb. 34),

35. Altgermanisches Tierornament. (Nach Haupt, Die älteste Kunst der Germanen.)

bis ihr die tridentinische Kirchenreform ein Ende setzt, die mit so viel naiven Überlebseln älterer Zeit aufgeräumt hat, aus dem Geiste immer stärker zur Geltung kommender Rationalisierung heraus. Christliche Kunst und christliches Denken zeigen überhaupt nicht selten ein altjunges Gesicht, wie Sprößlinge bejahrter Eltern; das System der alten Logik, Poetik, Rhetorik, vor allem auch die Theorie der Musik lastet wie ein rostiger Panzer auf der jungen „barbarischen" Kunst; im besonderen ist der bis ins XVI. Jahrhundert reichende, von Kompromissen erfüllte Kampf zwischen den antiken „Kirchentonarten" und der neuen Harmonik höchst lehrreich.

Das früher gegebene Beispiel jenes seltsamen Dreifaltigkeitsbildes ist besonders lehrreich, weil es den im Sinne der Antike barbarischen Untergrund, im Westen wie Osten, zutage treten läßt. Das christliche Wesen sprießt ja mitten in jener großen Umformung der „klassischen" Antike hervor, die die lange als Verfall mißachtete Spätantike von dieser scheidet. Aber nicht umsonst hat sich der universalhistorische, weit die Grenzen eines engen Fachs überfliegende Geist des Mannes, den die Kunstgeschichte im eigensten zuständigsten Sinne ihren größten Vertreter nennen darf, Jakob Burckhardt, schon in seinem ersten großen Werk mit der Zeit Konstantins beschäftigt; hier liegt der Schlüssel zum Verständnis der „mittleren Zeiten", die sie einleitet. Wir rühren hier an die vielberufene „Barbarentheorie", um die bis in die neueste Zeit oft mit leidenschaftlicher, auch national getrübter Einseitigkeit gekämpft wurde und wird. Im Grunde ist es die nämliche Anschauung, die die italienische Renaissance, ganz aus italienisch-nationalem Empfinden heraus, in naiv-mythologischem Denken vorausgenommen hat; einseitig, wie noch später häufig, auf die germanischen Barbaren des Westens eingestellt, lebt sie noch im Namen der Gotik, und dem ersten „regelmäßigen" Epos Italiens hat sein Autor Trissino noch den Namen des „von den Goten befreiten Italiens" gegeben. Aber schon Vasari hatte, ältere Gedankenbahnen ausbauend, als Gegenbild der neuen schlechten, angeblich durch jene nordischen Barbaren aus ihrer Nebelheimat mitgebrachten Kunstweise die ebenso schlechte der neuen Griechen aufgestellt; die tief reichende Orientalisierung spätantiken Lebens ist ja eine klar vor Augen stehende Tatsache, die vor allem das Aufkommen des Christentums selbst bestätigt, mit seinem ganz in orientalischem Geiste wurzelnden heiligen Büchern, nicht zuletzt mit der für Weltauffassung und Kunst so wichtigen „Apokalypse" voll unendlicher Fernen. Aber dergleichen war kein äußerlicher Vorgang, der etwa durch die stärkere Einsickerung fremder Volksbestandteile, — durch Semitisierung, barbarische Soldatendynastien und dergleichen — erklärt wird; es war, wie jeder wahrhaft geschichtliche Fortgang, ein Sterben und Neugebären. Das antike Denken und Wollen änderte sich von innen heraus, und der Neuplatonismus, Sabazioskult und ähnliches, sind auf der einen Seite dieselben Erscheinungen, wie das Christentum auf der anderen. Die eigentlichen Reichsfeinde sind wohl die „Barbaren" an allen Reichsgrenzen gewesen, die Germanen hier, die Neuperser dort; aber nicht sie haben die alte Weltkultur von außen her zertrümmert; sie ist keines gewaltsamen Todes gestorben, sondern an eigener innerer

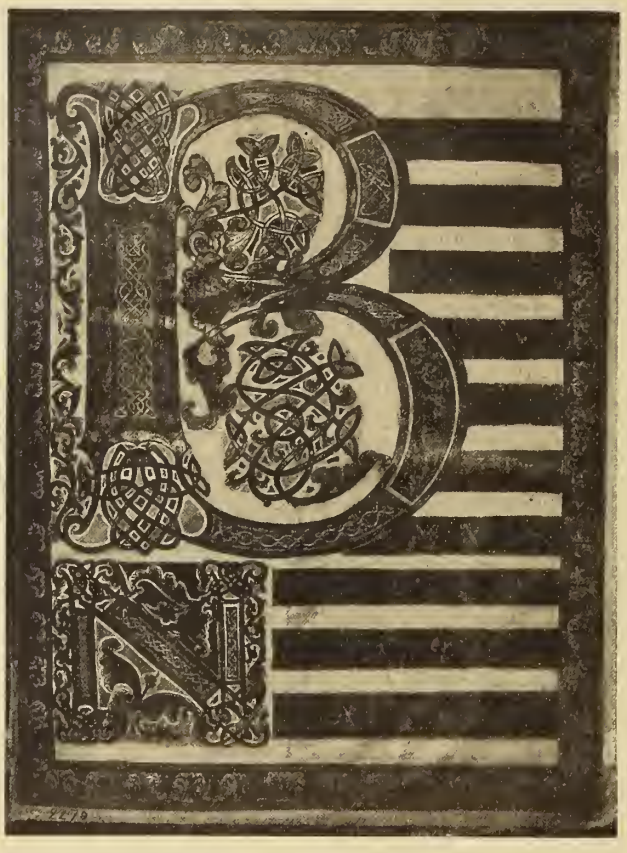
Aushöhlung und Zersetzung; „Reifwerden ist alles", und dem, was in diesen alt-neuen Völkern lebte, bewußt oder dumpf, war die innere Entwicklung längst entgegen gekommen. Auch innerhalb der Reichsgrenzen trat, als die antike Flut ablief, der ursprüngliche Untergrund immer mehr zutage; und einer der wichtigsten und zukunftreichsten darunter ist zweifellos der keltische, in Gallien und Britannien namentlich, mit einer eigentümlichen alten Stadtkultur begabt, römisch-griechischem Wesen wohl früh erschlossen, aber doch nie ganz in ihm aufgegangen, mit selbständigem, sehr raffiniert entwickeltem Kunst- und Schriftwesen und einem ganz merkwürdig ausgebildeten Weisen- und Literatenstand; die ganz hervorragende Rolle, die er im frühen und hohen Mittelalter neben und mit dem germanischen Element gespielt hat, ist, durch vielfach getrübte Überlieferung schwer erkennbar, sicher auch heute noch nicht überall voll erkannt.

Wir beabsichtigen damit nicht, etwa in die mit vielem gelehrten Für und Wider umstrittene und doch an Äußerlichkeiten und Nebensächlichkeiten, an der Genealogie der „Einflüsse" hängenbleibende Frage der Herkunft und Verbreitung der sogen. „Tier- und Bandornamentik" und ähnliches einzugehen; daß sich in ihr ein neuer Geist, zugleich primitiv und raffiniert, regt, ist unverkennbar (Abb. 35); auch daß er auf weiten Strecken, wie geiler Pflanzenwuchs, alte Quadern sprengt. Nur um diesen Geist handelt es sich uns hier; bevor wir aber seiner habhaft zu werden versuchen, wird es nicht ohne Nutzen sein, auf ein anderes Kunstgebiet zu blicken, das wir in der paradigmatischen Einleitung über die Baukunst gelegentlich gestreift haben, das der Musik; in ihr erscheint der neue Geist des Mittelalters der Antike gegenüber besonders faßbar, nach Wurzel und Wesen. Handelt es sich hier doch um jene Kunst, in der das Eigenste des künstlerischen Ausdrucks sich vielleicht am reinsten gibt, jenseits aller abstrakten Zweiheitslehre von „Inhalt" und „Form", von „Erfindung" und „Technik", (die das Grundproblem aller Bildkunst verdunkelt, ja aus dieser entsprungen scheint), so daß sie dem letzten romantischen Philosophen, wiewohl einseitig genug, als unmittelbarster Ausdruck des Weltwesens erscheinen konnte. Schon früher haben wir das tief und alt in volkstümlicher „primitiver" Art wurzelnde Element des Reims erwähnt, von dem Ethos der antiken Kunstpoesie bewußt als „fehlerhaft" gemieden, aber in der altchristlichen Hymnenpoesie schon erscheinend und ihr eigentümliche Färbung gebend, als ausgesprochen musikalisches Element, das bezeichnender Weise, als der Klassizismus die Oberhand gewann, in Theorie und Praxis so heftig befehdet wurde wie die volkstümliche Farbigkeit der Plastik. Gerade in dieser Zeit hat man gelehrte Diskurse darüber geführt, ob diese grobe, gewaltsame und widerwärtige Art, „Poesie" von Prosa zu scheiden, an Stelle des feinen und anmutigen antiken Silbenmaßes (es ist ein italienischer Ästhetiker des XVIII. Jahrhunderts, Gravina, der spricht), dem Abendlande aus dem Orient überkommen sei oder nicht; eine Frage, die in dieser Form gestellt, völlig bedeutungslos ist, weil nur das äußerliche berührend und den geistigen Kern übersehend. Die Kunstmusik des Altertums hatte den Ton dem Wort leibeigen gemacht, geradeso, wie in seiner Bildkunst Menschenleib und Menschenwesen immer im Vordergrund stehen. Wo dieses nun an Wert und Bedeutung verliert oder zurücktritt, muß aber der unendliche, geheimnisvolle Weltuntergrund, der uns vom Schleier der Maja verhüllt wird, Geltung haben oder erlangen. Die im Urwesen des Klanges liegenden Elemente werden frei, in ihren über- oder (unter-)individuellen Verhältnissen: das Harmonische (in neuer, eigentümlicher Bildung) macht sich geltend, die ganze Entwicklung geht vom plastischen, individuellen, vom Klang nur unterstrichenen Sprechgesang letzten Endes auf die „absolute", die Instrumentalmusik hin; und es ist eine merkwürdige Erscheinung, daß das Mittelland Italien, die Heimat der neapolitanischen „Oper" — im Grunde einem großen humanistischen Mißverständnis der Wiedererweckung des antiken Musikdramas entsprungen — sich gerade dieser letzten Entwicklung gegenüber, trotz allen Anteils an ihr, doch spröde verhalten hat und verhält. Aus einer genialen Ahnung heraus hat J. J. Rousseau, freilich Gedankenbahnen folgend, die noch seine Zeit beherrschten, die Harmonie

36. Sigwaltplatte am Taufbecken im Dom. Cividale (Phot. Wlha).

eine „gotische und barbarische Erfindung" genannt, und es scheint jetzt festzustehen, daß unser abendländisches Harmoniesystem — heute bereits in Rückbildung, ja Zersetzung begriffen, wie anderseits die streng architektonische „Renaissance"form der klassischen Meister schon längst, seit dem letzten Beethoven und der Romantik — seine Wurzeln in der Tat in „barbarischen" Boden senkt, daß das keltische Element, besonders der britischen Inseln, an ihm stärksten Anteil hat, und daß es jedenfalls auf nordwestlichem Boden ausgebildet worden ist: als eine jetzt langsam versinkende Insel in der Flut der weiten übrigen Welt, vor allem des Ostens, dem sie immer fremd, ja unverständlich geblieben. An der theoretischen Begründung hat das Abendland, zunächst durch den Panzer antiken Schulwissens vielfach gehemmt und zu seltsamen Kompromissen gezwungen, bis zum Schlusse der Renaissance gearbeitet; es ist dabei bedeutend, daß der Begründer des dualen, zweigeschlechtigen Dur- und Moll-Systems, Zarlino (1558) — aus der alten Brückenstadt zwischen West und Ost, Venedig — mit der arabisch-persischen Theorie des Mittelalters Berührungen zu haben scheint. Diese hatte die Polarität und die zentrale Bedeutung der Terz als Konsonanz längst erkannt, freilich auf rein intellektuellem Wege, nicht aus der Praxis heraus. Denn im Osten handelt es sich gegenüber der „vertikalen" (gleichzeitig im vielfach deutbaren „Akkord" als Grundlage allen Tonwesens erklingenden) Harmonie um eine „horizontale", wie man wohl gesagt hat, um das Verhältnis der Intervalle im Nacheinander. Es ist das urtümliche und antike Element der melodischen Linie, während das neue abendländische System, im Kampf um die antiken Tonarten wohl zunächst eine Verarmung bedeutet, aber auch eine neue streng tektonische Bindung, ein Erstrecken in die musikalische Tiefendimension: das Verhältnis zum Wort kehrt sich geradezu um.

Nunmehr beginnt der Klang mit der in seiner akustischen Natur liegenden polaren Zweiheit von Ober- und Untertönen in Konsonanz und Dissonanz herrschend zu werden und die Oberhand über das individuelle Wort zu gewinnen, bis er sich endlich gänzlich von ihm löst. Seine höchste Stufe erreicht dies neue „polyphone" Wesen in der strengen Satzkunst des Mittelalters, dem Mensuralstil, von der Pariser Schule ausgehend und in der niederländischen Kunst des XV. und XVI. Jahrhunderts gipfelnd. Es ist fast genau die gleiche, über bloße Analogie in das Grundwesen hineinreichende Entwicklung wie in der bildenden Kunst, — alle Scheidung nach „Künsten" ist ja äußerlich-empirisch.

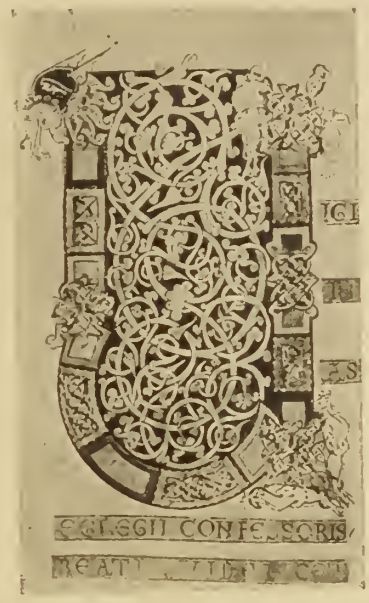


37. Initialen aus dem Codex Aureus, 9. Jahrh., München Cim. 55 (Phot. Teufel).

Das „romanische" Wesen entsteht auch hier auf der Grundlage des alten Latein, unter stärkster Einwirkung des autochthonen Volkswesens und unter fortwährenden, sofort angeglichenen Zuschüssen aus der Schatzkammer des Ostens; der Prozeß, in dem die aus einem ganz anderen Geiste geborenen Tonarten (Oktavengattungen) der Antike, nunmehr — in byzantinischer Umdeutung — zu „Kirchentonarten" geworden, durch dies neue harmonische System des Abendlandes gemodelt werden, in einem ganz neuen, zu ihrer Auflösung in Dur und Moll führenden Geiste, ist fast genau derselbe, der zur Bildung der „gotischen" aus der antikchristlichen Basilika führt. Eine auf volkstümlichem Grunde ruhende weltliche Instrumentalmusik wird allmählich sichtbar, mit und neben der neuen Liebesfängerlyrik, zuerst und vor allem Südfrankreichs; auch sie wird von der führenden kirchlichen Kunst, oft in für uns seltsamer Weise, in ihr Bereich gezogen. Die Ausdrucksmittel, deren sie sich bedient, sind trotz (mitunter eigensinnig) festgehaltener antiker Namen ganz unantik; leere Hülsen werden hier lange mitgeschleppt, Kithara und Lyra leben noch in unseren Sprachen (als Guitarre, Leier), aber sie decken neue Formen, von denen die klassische Antike nichts wußte oder nichts wissen wollte, sie entstammen vielmehr uraltem barbarischem Volksboden, vor allem des Nordens und in noch größerem Maße dem (bis heute gebenden) Orient: das wichtigste darunter, das völlig unantike, im Westen schon auf mehrstimmiges Spiel angelegte Streichinstrument, verdankt einer höchst verwickelten Kreuzung jener beiden Elemente sein Dasein. Obwohl aber fast alle Instrumente unseres heutigen Orchesters orientalischen (islamitischen) zum Teil sogar recht jungen Ursprungs sind, die lebendige Aktivität des Westens zeigt nirgends deutlicher als hier, was sie aus diesen im Orient (trotz allem Raffinement etwa Ostasiens) entweder ganz urtümlich verbliebenen oder in ganz anderem Geiste entwickelten Tonwerkzeugen gemacht hat. Dieser Westen hat sie eben seinem Geiste entsprechend ausgebildet und umgestaltet, derart, daß manches davon, z. B. die uralte, noch heute überall arabisch benannte Laute, den Weg in den Orient wieder zurückgefunden hat, natürlich unter Einbuße ihrer mehrstimmigen, akkordlichen Spielweise. Nur der Westen kennt eben solch lebendig fortschreitende, erst heute wieder umbiegende Entwicklung. Alles das zeigt übrigens, wie alle jene auch in neuester Zeit maßlos überschätzten „Einflußtheorien", zwar hohe kulturgeschichtliche, aber nur eine recht untergeordnete individuell-stilistische, d. h. eigentlich kunstgeschichtliche Bedeutung besitzen. Die alte romantische Benennung des romanischen Stils als byzantinisch, war nicht weniger mißverständlich als die der Gotik.

Auch auf diesem Teilgebiete zeigt sich noch einmal die eigentümliche Sonderstellung und -bedeutung des eigentlich „lateinischen" Landes Italien. Es wird noch davon die Rede sein, wie von seinem

Herzlande Toskana aus die „ars nova", die instrumental begleitete Monodie, ihren Siegeszug in den Norden, vor allem über die „ars antiqua" Frankreichs im XIV. Jahrhundert antritt, auch diese „Gotik" ist, obwohl, wie es scheint, auf provenzalischer Grundlage erwachsen, durchaus national und selbständig; auch sie verbindet bewußt das uralte „Kuppelmotiv" des herrschenden Sologesangs mit dem tragenden „basilikalen" Bau seiner polyphonen Begleitung. Diese „neue Kunst" ist mit dem „neuen Stil" toskanischer Poesie innerlichst verwachsen — noch am Strande des Fegefeuerberges verweilt Dante in Erinnerung verloren beim Gesange seines Komponisten Casella —; ihre Gleichsetzung ist so wenig ein bloßes Bild, wie die mit der toskanischen ars nova eines Giotto. Was steht nun hinter alledem? Es ist die neue schon in der Einleitung hervorgehobene Jenseitigkeit, ein Merkzeichen nicht bloß des Christentums, sondern dieser ganzen Spätantike, der es entspringt; der Geist, zur entschiedensten Antinomie des Körperlichen entwickelt, in jener ungelösten und unlösbaren, weil eben transzendenten Zweiheit, über die Altertum wie Mittelalter niemals hinausgekommen sind, in unendliche Raum- und Zeittiefe strebend, die eben in dieser Unendlichkeit die Aufhebung von Raum und Zeit bedeutet. Den alten Völkern des Ostens liegt derlei von jeher im Blute, und die neuen folgen ihm willig, nach der alten Erfahrung, daß alle Jugend sich immer stärker vom Geistigen, Grenzenlosen als vom erdenhaft Beschränkten angezogen fühlt.



38. Initiale vom Monte Cassino. Nach Berteaux. 11. Jahrh.

Diese Zersetzung der von uns aus „klassisch" genannten Formensprache ist — man kann es nicht genug betonen — von innen, nicht durch äußere orientalische und barbarische „Einflüsse" erfolgt, auch hier war es ein „Stirb und Werde" nach dem ewigen dialektischen Gesetz alles Werdens. Sie war, auf uralten vorderasiatischen Grundlagen erwachsen, wie ihr polares Gegenbild, die harmonisch-polyphone Musik des Abendlandes zu einem in unserer Kultur einzig dastehenden und schon deshalb immer wieder wie ein verlorenes Eden zurückersehnten Gebilde geworden: immer wieder wollen wir erinnern, daß Gebärde und Laut, Bildsprache und Tonsprache an der Wurzel zusammenhängen. Nur auf solchem Boden konnte der Gedanke der mimesis entstehen, in späteren Tagen freilich ebenso gröblich als „Naturnachahmung" mißverstanden und abseits geleitet, wie der Immanenzgedanke desselben großen Denkers, Aristoteles. Aber in dieser Inselhaftigkeit konnte sie nicht verharren — alle Geschichte ist als konkrete Wirklichkeit Fortschritt im ewigen Kampf gegen sich selbst, und aller Stillstand in einem abstrakten „Sein" ist wie alle Transzendenz nur ein Wunschbild des rastlos ringenden und nur in diesem Ringen sich auswirkenden Geistes, das ins ebenso abstrakte „Nichtsein" umschlägt, der Endpunkt orientalischen Erleidens, nicht Erlebens der Welt, wie denn Schopenhauers Hauptwerk mit dem Worte „Nichts" schließt. In der „ewigen idealen Geschichte" des Geistes konnte hier nur ein Rücklauf im Sinne Vicos eintreten, der zugleich ein geschichtlicher „Fortschritt" ist; und in diesem inneren Reifwerden war die Antike — nunmehr zur heidnisch-altchristlichen Spätantike geworden — dem uralten Osten wie dem vergleichsweise jungen Norden näher gerückt, fähig, „Einflüsse" von dorther aufzunehmen und zu verarbeiten. Wir erleben es gerade heute wieder, wie unsere Zeit, nur mit aller Bewußtheit und Reflexion, dank der voraufgegangenen „historischen" Schulung, sich allen möglichen exotischen und primitiven Einflüssen entgegenentwickelt hat.

Vom hohen Idealstil der Hellenen des V. vorchristlichen Jahrhunderts — mehr als einmal scheinbar genug der Reife der Gotik verglichen — hatte der Weg durch das Barock des Hellenismus zum

39. Orantin in Zeittracht aus S. Saturnino. 4. Jahrh.

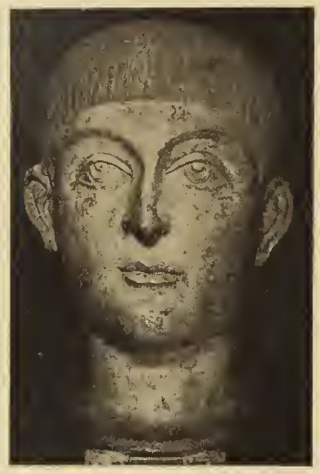
Naturalismus der römischen Kunst geführt, der, auf bodenständig etruskischer Grundlage fußend, uns oft an die Kunst der toskanischen Frührenaissance desselben Bodens erinnert. Dieser von nationalem Ethos getragene Naturalismus — wir erinnern bloß an die Totenmasken der Ahnen im römischen Hause, die im Quattrocento wieder aufleben — führte schließlich zur äußersten Konsequenz, zur Wiedergabe des optischen Scheines, der letzten Endes die Einzelform auflöst und verneint, das Flüchtige an Stelle des Beharrenden setzt. Es ist die große Phase des antiken „Impressionismus", die erst in unserer Zeit, die dergleichen selbst erlebt hatte, erfaßt werden konnte (Abb. 40). Es ist bezeichnend, daß jener große Künstler, der die Wirkungen freien Lichtes als Naturforscher (wie später Goethe) bis ins einzelne gekannt und studiert hat, Lionardo, es ablehnte, die Kunst auf diese Bahnen zu weisen, deshalb, weil es das rilievo, die körperlich individuelle Modellierung, zerstöre. Über diesen Impressionismus gab es aber damals, wir in unserer Halbvergangenheit, kein Hinaus mehr, es mußte die Krisis erfolgen, die wir unter ganz veränderten Umständen, heute im „Expressionismus", in der (nicht nur hier erfolgenden) „Rückkehr zum Geistigen" erleben; sein einseitig gefaßter Parteiname geht der neuen tieferen Auffassung vom Wesen des künstlerischen Ausdrucks nur äußerlich parallel und will nichts als den Gegensatz zum voraufgegangenen „Impressionismus" möglichst stark betonen. Wie wir es heute wieder erfahren, so drang ein mystisch-asketisches Element auch damals im Weltdenken der Antike vor und höhlte es aus; neben dem Neuplatonismus (und Neupythagoräismus) mit seiner Emanationslehre, seiner Dämonologie und seiner ekstatischen Stimmung steht weniger hervortretend, aber nicht minder bedeutsam, der Skeptizismus am Ende antiken Denkens; er hat mit seiner Lehre von dem Trug nicht nur aller Sinneserfahrung, sondern auch allen Begriffswesens ganz so auflösend und zerstörend gewirkt: die beiden größten Vertreter dieser Richtungen, Plotin und Sextus Empiricus, gehören noch ins III. nachchristliche Jahrhundert, in den Beginn dieser Übergangszeit.

Sobald aber der „Schein", die „Wirkungsform", an Stelle des vermeintlich Objektiven, der „Daseinsform" getreten ist, liegt es nahe genug, auch diese letzte, ohnehin nur aus unkörperlichem Licht gebaute Wand zu durchbrechen, an Stelle einer nur allzu leicht mißzuverstehenden „Nachahmung" den selbstherrlichen Ausdruck des Geistes zu setzen, der mit der organischen „Natur", einer selbstgeschaffenen Außenwelt nach freiem Ermessen schaltet, sich nicht mehr durch eine letzten Endes doch immer theoretische Richtigkeit gebunden fühlt und *sein* Schönes anderswo findet, in neuen „Gesetzen", die nicht mehr solche der Natur, sondern dem Geiste eingeboren sind. Um alle „Figur" dehnt sich der unendliche Raum, der gerade dadurch keiner mehr ist, wie alles Denken ins Unendliche geht, in mystischen Abgründen sich verliert, in denen alle derartigen Eroberungen zu endigen pflegen. Nun versinkt das Einzelwesen und alles Einzelartige, nachdem es in plastischer Rundung, fast gelöst

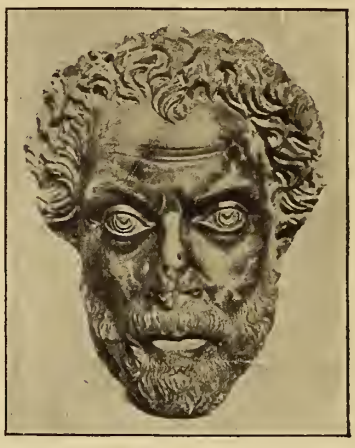
vom Kosmos, sich eine verhältnismäßig kurze Zeitspanne und auf beschränktem Bezirk selbstherrlich genug behauptet hatte, um erst späteren Geschlechterfolgen wieder als ein fernes Traumland Orplid aufzutauchen: „uralte Wasser steigen verjüngt um deine Hüften, Kind!" Auch in unseren Tagen scheint alles Einzelartige wieder in Frage gestellt; es ist nicht lange her, daß ein E. Mach verkündete, das Individuum sei unrettbar, die Menschheit ein Polypenstock; und gerade jetzt fühlt sich die geistreiche Geschichtsschreiberin der Romantik, Riccarda Huch, gedrungen, ein nachdenkliches Buch über die „Entpersönlichung" des Abendlandes zu veröffentlichen. Auf diesem Punkte biegt die Entwicklung, damals wie heute, um; so mußte sich dem genialen Vorauskünder romantischer Geschichtsauffassung, G. B. Vico, das Mittelalter als ein Moment der „ewigen idealen Geschichte", als ein Rücklauf, als ein neues heroisches Barbarentum darstellen. Es müssen sich Phänomene anscheinend wiederholen, die uns, die wir irgendwie noch Enkel der Renaissance sind, wunderlich genug berühren — oder müssen wir heute nicht schon sagen, berührt haben? —: um nur eines zu nennen, die kosmisch, nicht individuell gebundene Symmetrie der Form, die ein großer Forscher wie Jul. Lange sogar in ein „Gesetz", das der „Frontalität", bannen zu können glaubte, aller primitiven Kunst irgendwie eigen, ja selbst der Kinderzeichnung — die freilich nur mit äußerster Vorsicht heranzuziehen ist, nachdem ein gewisser Psychologismus sie lange genug überdeutet hat. Desgleichen der von einer so bewußt raffinierten Kunst wie der ägyptischen streng festgehaltene Atavismus der Frontalstellung der Augen im Profil. Lauter Dinge, die schon in der Kunst der Spätantike vordringen und ihr, zusammen mit fest eingewurzelten und fortgeerbten Formen und Vorstellungen jenes eigentümliche jung-alte Gesicht geben, von dem wir oben sprachen.

40. Christus und Barrabas vor Pilatus.
Nach Muñoz, Il cod. Purpureo di Rossano etc. 1908.
6. Jahrh.

Jeder Betrachter, der mit antiker Kunst einigermaßen vertraut ist, wird aus den Bilderhandschriften und Mosaiken des IV. bis V. Jahrhunderts ohne weiteres noch das alte Latein heraushören, freilich mehr als den barocken Komplimentierstil der letzten heidnischen Rhetoren, jenes des größten christlichen Denkers, Augustinus, der doch auch ein Weltkind und ein heidnischer Rhetor gewesen war. Es ist ein neuer dunkler Klang darin, nicht zuletzt von der Bibelsprache her. Wie merkwürdig tönt uns das uralte Buch des Ostens in der Sprache Ciceros! — und etwas dergleichen empfindet auch der von antiker Tempelkunst Herkommende vor jenen Schöpfungen. Klassischen Philologen ist der Stil der zu einem Lieblingsbuch des Mittelalters gewordenen Enzyklopädie des Martianus Capella mit ihrer seltsamen Rahmenallegorie — der Hochzeit des Merkur mit der Philologie — wohl gar fratzenhaft vorgekommen;



41. Sog. Decentius. Capitolinisches Museum, Rom. Nach Arndt-Bruckmann: a. a. O.



42. Porträtkopf eines oströmischen Beamten. Museum in Brüssel.

ein nicht weniger scharfes Urteil wurde häufig, namentlich in älterer Zeit, über jene gefällt. „Leblos" erscheinen mindestens jene gleichförmigen feierlichen Heiligenreihen, die der in frontaler Würde in der Apsis thronenden Majestät Christi — ein Ausdruck, der auch in dieser Zeit seinen modernen Klang bekommt — zuschreiten; aus starren, weitgeöffneten Augen blicken sie auf den Beschauer und über ihn hinweg; alle Melodie des Körpers, in die die Antike ihre ganze Liebe gelegt hatte, ist unter dem schweren steifen Faltenwust der spätantiken Prunktracht verschwunden. Der letzte Schimmer antiken Illusionismus liegt freilich noch auf ihnen, wie über den Bildern jener Wiener Genesishandschrift, die Wickhoff als Ausgangspunkt für die Charakteristik jener Richtung gedient hat; das auf Fernsicht eingestellte, erst im Auge sich zusammenschließende Mosaik spielt hier seine bedeutende Rolle. Das von der Renaissance mit dem „Akt" wieder so hochgeschätzte rilievo, die körperliche Modellierung, wird allmählich Formel und Konvention; in den harten und starren abermals auf illusionistische Wirkung berechneten Umriß- und Innenlinien — auch der Plastik — tritt etwas Neues, sie schließlich überwältigendes hervor, das Allgemeine statt des Individuellen, das Eigenleben der in allem „Organischen" wirksamen Form, sei sie Linie, Fläche oder Körper in „geometrischem" Sinne, jenseits aller „objektiven Richtigkeit" und „Schönheit" des Einzelwesens, ein neuer Kanon, der mit dem Polyklets nichts mehr gemein hat. Man hat diese Scheidung in neuester Zeit, als den Gegensatz zweier Momente der ewigen idealen Kunstentwicklung — um auch hier noch einmal ein Wort Vicos zu verändern — darstellen wollen: zwischen „Einfühlung" und „Abstraktion"; gewiß nicht ganz mit Unrecht, aber allzu schematisch, allzu aus modernem Psychologismus heraus und allzu „geschichtsphilosophisch". Jedenfalls werden wir abermals auf die orientalische und barbarische Komponente geführt: die Ersetzung des Individuellen durch das Typische einerseits, auf die Auflösung des „Bildes" ins „Ornament" anderseits. An zwei wichtigen, weil genau und sicher datierbaren und keiner Entstellung unterlegenen Zeugenreihen läßt sich dies anschaulich zeigen, sie gehören beide einem von der Kunstgeschichte wenig beachteten Gebiet, der alten Münzkunde, an. Es sind die Prägungen der letzten Kaiserjahrhunderte und die in weit frühere Zeit, in die Anfänge der hellenistischen Periode zurückzuverfolgenden Barbarenmünzen.

Der alte bodenständige Naturalismus römischer Porträtkunst (Abb. 41/42) lebt sich aus auf den Münzbildnissen des III. Jahrhunderts, in den Reihen der Soldatenkaiser fast bis zur Karikatur gesteigert,

43. Kopf Kaiser Heinrichs II.
Dom zu Bamberg.

44. Kopf eines Königs.
Vom schönen Brunnen. Nürnberg.

und in Diokletian, wie diese ganze Zeit, gipfelnd und schließend; zugleich — was nicht etwa aus der „Technik" verwilderner Prägekunst abzuleiten ist — immer mehr auf die energische, oft brutal harte Linie gestellt und in ihr das stärkste Ausdrucksmittel findend, wie in den freilich schon immer seltener werdenden Bildnisbüsten der gleichen Zeit. Dann aber tritt ein merkwürdiger Einschnitt ein, es folgt die Dynastie der syrischen Konstantiner, mit ihrem Begründer und Ahnherrn, dem der Beiname des Großen zuteil wurde, ein feiner Typus von aristokratischer Haltung, sich auffällig abhebend in seiner bartlosen Eleganz, und fast ganz auf die Wirkung der vornehm gehaltenen Linie gestellt. Das Individuelle ist noch da, aber schon wie durch einen dünnen Schleier gesehen; es geht auch schon um einen idealistischen Typus, der, merkwürdig genug, eine viel ältere Entwicklung wiederholt, ja sich an sie anlehnt. Diese Zeit, auf einer „höheren", d. h. geschichtlich späteren Spirallinie dem Werdegang des Hellenismus und seiner Orientalisierung folgend, hat bewußt den Kultus des großen Alexander gepflegt, und namentlich die merkwürdigen Münzen des aufwärtsblickenden Konstantin — man mag darin wirklich einen Widerschein der neuen Transzendenz ahnen — lehnen sich schon äußerlich an einen Münztypus jener Vorzeit an. Noch mehr: wie für die Nachfolger Alexanders, die „Diadochen", in ihren orientalischen Reichen sein Münzbild zum Typus des Herrschers schlechthin geworden war, hinter dem die Eigenform verschwindet, so jetzt bei den Konstantinern; selbst wo der aussichtslose letzte Versuch des tapferen Schwärmers Julian die Reihe der Entwicklung zu durchbrechen scheint, ist sein Philosophenbart nur mehr eine Maske. Was die spätrömischen und weiterhin die byzantischen Münzen bringen, ist die gleiche, in endloser Eintönigkeit verharrende, schließlich zum Schema erstarrende Thronpuppe; wäre es nicht irreführend, so könnte man sagen, an Stelle des „Bildes" sei ein „Begriff" getreten. Allem Porträtwesen haftet ohnehin von Haus aus etwas Zweideutiges an; hier, wird man sagen dürfen, ist schon das Porträt im Sinne des Mittelalters und seines „Realismus", der Idee, der „Universalien", an die Stelle des antiken und in unserem Sinne — von gestern? — getreten; das individuelle Bildnis, wie wir es verstehen — oder verstanden haben — ist damit auf eine lange

45. Bildnis Ottos II. aus dem Registrum Gregorii. Chantilly. 11. Jahrh.

Zeit ausgeschaltet, das „Mittelalter" hat begonnen. Es hat wenig zu sagen, daß sich im östlichen Reiche mit der profanen Palastkultur auch das offizielle Stand- und Reiterbild des Herrschers, doch schon mit den charakteristischen Zügen der Spätantike, noch eine Zeitlang gehalten hat; wir wissen von solchen des Theodorich oder des Justinian; aber es ist wohl ungefähr zur selben Zeit zu Ende gegangen, als das alte Latein aufhörte, die offizielle Reichssprache des Ostens zu sein, in den Tagen des Heraklius die Römer zu „Rhomäern" wurden. Dem Ethos des Mittelalters war das öffentliche Bild auch des christlichen Kaisers stracks entgegen, etwas Götzenmäßiges. Der große Karl hat jenes Reiterbild des Goten Theodorich nach Aachen entführt und vor seinem Palast aufstellen lassen — nicht sein eigenes Standbild; schon unter seinem frommen Nachfolger ist es denn auch beseitigt worden. Dieses Zurückdrängen des Individuellen (als des Wertlosen) steckt tief im spätantiken Denken, und es war natürlich, daß es dort, wo es sich um seine stärkste Betonung, das „Contrefait" — der französische Ausdruck ist hier bezeichnender als unser „Bildnis" — handelte, zuerst fühlbar wurde (Abb. 45). Auch für Plato war das Einzelne ein Schatten gegenüber der ewigen Idee gewesen; im Neuplatonismus kehrt dies wieder, verstärkt und mit anderen Hintergrundstiefen, eben jenen mystisch-religiösen, die dort fehlen: die Philosophie kehrt in die Religion zurück, aus der sie gekommen. Schon früher wurde bemerkt, daß das Nochnichtvorhandensein dessen, was wir Porträt nennen, in der reifen hellenischen Kunst eine ganz andere Wurzel im politischen Ethos hat. Auch Platos Ideenlehre gipfelt im Staate antiker Prägung, nicht im Gottesstaat Augustins. Nunmehr geht es aber um das bewußte Aufgeben eines bereits Vorhandenen, Tiefeingewurzelten. Es mag ja individuelle Gelehrtenabneigung im Spiele gewesen sein, wenn man dem Begründer des neuen Platonismus, Plotin, (wie sein Biograph berichtet) sein Bildnis abliften mußte; aber man kann sich des Gedankens nicht erwehren, daß hinter dieser Weigerung noch ein tieferes, eben jenes neue mystische Element steckt. In den schönen Worten, die Wilamowitz einmal dem großen Denker des III. Jahrhunderts widmet und die sich wie eine ergreifende Nänie auf das versinkende echte Altertum lesen, hebt er ausdrücklich hervor, wie die Person des Mannes selbst so ganz hinter seinem Werk verschwindet, wie bei ihm, dem „Welt und Leben im Grunde ganz irrelevant, zufällig, ja hinderlich" sind, gleich dem Körper, in den die Seele gebannt, auch alles „Körperliche" der Sprache verschwunden sei. „Wie unhellenisch wirkt nicht ein solches Buch, und doch liegt noch das Abendrot der scheidenden keuschen Charis darüber, die Hingabe allein an das Objekt, die einst die Jonier wissenschaftlich schreiben lehrte" — das sind Worte, die sich ebenso auf die spätantike Kunst anwenden ließen. Von hier geht der Weg aber weiter zur unbedingten Bildleugnung des semitischen Islam; nach seinem Glauben wird ja jedes Bildnis dereinst am jüngsten Tage seine Seele vom Maler fordern.

46. Bildnisbüste des Baumeisters Wenzel v. Radez. S. Veitsdom zu Prag.
Nach Mádl, XXI. Porträtbüsten.

Wie alles echte Barbarentum, so führt auch unsere zweite Zeugenreihe in viel Urtümlicheres zurück. Den hinter den Hellenen sitzenden Nordvölkern ist schon früh der Wert der großen griechischen Erfindung des gemünzten Geldes aufgegangen, und sie haben es nachgeahmt. Aber diese „Nachahmung" ist großenteils ganz eigener Art, hier lebt schon, um es vorweg zu sagen, ein Stück von jenem Geiste, in dem das gotische Mittelalter sich zur „Natur" und „Antike" stellen wird. Es handelt sich in der Hauptsache um lange gangbare Handelsmünzen (etwa wie die Maria-Theresien-Taler in der heutigen Levante), vor allem Münzprägungen Philipps II. von Makedonien, auch wohl römische Konsularmünzen. Ihre Typen: Götterköpfe, Quadrigen, Reiter, sind aber keineswegs in ihrer plastisch-organischen Form, sondern in einer uns seltsam „kindlich" berührenden Auflösung ins „Ornament" gegeben; mit Recht hat man die ganz ähnliche irische Miniatur des frühen Mittelalters herangezogen, umsomehr, wenn es sich dabei wirklich vorwiegend um keltische Erzeugnisse, wie man annimmt, handeln sollte. Der Vergleich mit der oft eitel genannten „Kinderzeichnung" trifft hier nicht zu; hier ist auch kein „technisches Ungeschick", so wenig wie in der reifen mittelalterlichen Kunst, vielmehr ist bekannt,

daß diese Barbaren, schon gar die Kelten, in allerhand Kunstfertigkeiten sehr wohl geübt, besonders geschickte Goldschmiede waren. Wie hoch vollends jene irische Miniaturkunst steht, an ihrem ganz eigentlich künstlerischen Ausdruck gemessen, lehrt ein Blick auf ihre besten Erzeugnisse, hinter denen die sonstige „Barbarenkunst" weit zurückbleibt. Es muß sich also hier um etwas anderes handeln, eine Kunst, die ein anderes Verhältnis zur „Natur" hat als die reife Antike und ihre Enkelin, die Renaissance. Eine merkwürdige Stelle bei einem hellenistischen Geschichtschreiber kommt uns in den Sinn: den Galliern seien die griechischen Götterbilder „lächerlich" vorgekommen; es wird das nicht bloß auf ihren Inhalt hin gemeint sein, und wir können vermuten, daß dasselbe Verhältnis umgekehrt bei den Griechen eintrat. Ein Naturforscher, M. Verworn, der diesen Dingen in einer recht lesenswerten kleinen Schrift, auch in ihrem Zusammenhang mit modernster Kunst, nachgegangen ist, spricht von „ideoplastischer" im Gegensatz zu „physioplastischer" Kunst. Es handle sich nicht um wirklich beobachtete Gegenstände, sondern um Vorstellungsgebilde, die dem „Assoziationsleben" entspringen. Diese Ideoplastik sei „ornamental" durch Hervorkehren der reinen Formelemente, so daß auch das „Bild" durch wiederholtes formelhaftes Kopieren ins „Ornament" überführt werden kann, „schematisierend" durch Betonen wichtig und Unterdrücken nebensächlich erscheinender Bestandteile (das Wirksame aller Karikatur), endlich „phantastisch" durch Vereinigung von Wahrnehmungselementen, die keinen „natürlichen" Zusammenhang miteinander haben, wie im Traum. Das ist zweifellos richtig (wenn auch etwas zu sehr von Psychologismus durchtränkt) und für das barbarische Element im keimenden Mittelalter aufschlußreich. Es handelt sich um Urbestandteile alles „Sprechens in sichtbaren Formen" (Conze), nur müssen wir uns hüten, das was für uns Abstraktion ist, in die „geometrische" Form hineinzutragen; als solche ist sie im naiven Bewußtsein so wenig vorhanden, wie für Molières Bourgeois gentilhomme die „Prosa" die er spricht. Vielmehr dreht es sich um sehr wesen- und bildhafte Dinge, wie etwa das von einem Wilden gezeichnete „Dreieck" einen Lendenschurz oder ähnliches „vorstellt", wie wir sagen, diese Bedeutung aber so rasch wechseln kann, wie ein beweglicher Traum oder das Kaleidoskop der Wachbilder vor dem Einschlummern. Deshalb war uns der Vergleich mit der Tonkunst so wichtig, in der sich „Inhalt" und „Form" auch bewußt künstlich nicht scheiden lassen: wie dort das „Wort", nur noch plastischer hervorgehoben durch das ihm unterlegte Melos, in Gegensatz tritt zu den Urelementen des Klanges als solchen, so hier das „Bild" zu dem, was wir „Schmuckform", „Ornament", nennen, weil es uns als etwas äußerlich Zugebrachtes erscheint, noch aus der nun wohl glücklich überwundenen Lehre von der „anhängenden" Schönheit heraus; es sind die Urelemente aller bildlichen Darstellung, wie sie von der Seite des Denkens her unsere Geometrie in starre Formeln gebannt hat. Spielt dort die sinnliche „Wahrnehmung", als Stütze und Korrektur mit, so hier ein feineres, vergleichsweise geistigeres Element, die frei, unabhängig vom „Naturvorbild" schaltende „Vorstellung", obwohl wir diese psychologischen Kategorien nur mit großer Vorsicht gebrauchen wollen. Daß auf der einen Seite das intellektuelle, zur empirischen Wissenschaft hinüber führende Element ein gewisses Übergewicht erhalten kann, scheint ebenso klar, und wird auch durch den geschichtlichen Verlauf bestätigt, wie auf der anderen das der Phantasie, die ebenso letzten Endes sich im Unendlichen, in gestaltaufhebender Mystik zu verflüchtigen Gefahr läuft, während jene andere Richtung wiederum im Endlichen erstarren kann, am Naturabklatsch, dem alles künstlerische Leben entflohen ist. Es hat einen tiefen Hintergrund, daß schon einer der frühesten Kirchenväter, Lactanz, sich als überzeugter Gegner aller „Naturwissenschaft" bekennt. Die Sache hat aber noch eine andere Seite: während das festumrissene „Wort" und „Bild" seine Bedeutung in sich trägt, sie ihm immanent ist, weist aller absoluter Klang, alles „Ornament" über sich hinaus, ist in gewissem Sinne „transzendent". Der alte Dualismus von Form und Inhalt konnte sich hier nur derart äußern, daß alles derartige Wesen entweder als reine „Technik", als letzten Endes müßiges Spiel mit Formen, Klangverhältnissen,

Farbenwerten aufgefaßt wurde, oder ebenso einseitig als Mittel zur Erweckung von „Gefühlen" und „Denkinhalten".

Besser als in der Polarität von „Bild" und immerhin zweideutigem „Ornament" ließe sich „Bild" und „Schrift" als klassisch-antiker und spätantik-mittelalterlicher Gegensatz ansprechen; nicht umsonst war schon davon die Rede, wie früh man das „Bild" in „Schrift" umzudeuten versuchte. Die neue Zeit ist durch und durch allegorisch-transzendent, aber diese Allegorie ist etwas ganz anderes als die äußerlich, neben dem Bilde erscheinende, ganz verstandesmäßige Allegorie der Antike, und vollends der Renaissance; alle Einzelform besteht nur dem Scheine nach für sich, ist in sich und durch sich tief symbolisch; das ist der Punkt, wo sich dem „Realismus" (im mittelalterlichen Sinn) gemäß das „kalligraphische" Wesen, die Form an sich in ihrem Ur- und Eigenleben, mit dem „Piktographischen", ebenso über alle Einzelform Hinausführendem und Hinausdeutendem verbindet. Wie sich das klassische, organisch entwickelte Ornament in den Zierformen des barbarischen Nordwestens gleicherweise wie im unendlichen Rapport islamitischen Südostens „verrätselt", den Beschauer in unendliche Tiefen verlockt — der orientalische Teppich ist eine wichtigste Urkunde dafür — so schlägt auch die Schrift selbst ins „Ornament" um: die wundervolle arabische Zierschrift — die Renaissance hat sie bekanntlich gerne als reinen Schmuck übernommen — zeugt ebenso dafür, wie manche unter den sog. Nationalschriften des frühen Mittelalters.

Nun scheint ja in diesem allerdings das Wort, der „Inhalt", die Figur, die „Form" meistern und leiten zu wollen, und theoretische Zeugnisse liegen dafür in Menge vor; vor allem die große Rolle der erklärenden Bildinschrift, des „Titulus", wieder ein ricorso in graues Altertum. Schon Hieronymus hatte ermahnt: nicht die Stimme des Sängers, die Worte sollen das Herz rühren, und in den Bekenntnissen des größten Geistes der Spätantike, Augustinus, blicken wir in den erschütterndsten Seelenkampf hinein, in die furchtbaren Wehen, in denen sich der neue Geist aus dem Schoße der antiken Mutter löst. Es scheint, als ob der „Inhalt" wirklich über die „Form" triumphiere; aber man darf sich durch die intellektualistische und moralistische Theorie nicht täuschen lassen. Es ist mehr als ein Scherz, wenn gesagt wurde, Dante hätte seine modernen Erklärer, die den rein künstlerischen Ausdruck bei ihm herauszustellen trachten, in die tiefste seiner Höllenbolgen verdammt: sein großes Gedicht hat gegen ihn Recht behalten. Lange ist das Mittelalter (und seine Pylonen, die Spätantike) als eine Zeit betrachtet worden, die inhaltlich-geistig ein großes Vermächtnis, in formaler Hinsicht aber einen ebenso gewaltigen Irrweg darstelle. Sein künstlerischer Ausdruck ist aber vorhanden, — wie hätte ihm auch die erste und alle übrigen Äußerungen eröffnende und bedingende Tätigkeit des Geistes fehlen können? —; und seine Reife und Höhe hat er in jenem Idiom der Kunst erreicht, das wir noch mit dem alten Übelnamen der Gotik benennen.

47. Mittelschiff und Chor des Domes zu Köln.

2. Wesen und Werden der mittelalterlichen Kunstsprache.

Alles bisher Gesagte hat nichts anderes bezweckt, als die vorläufige Abgrenzung des Gebiets, in dem sich die mächtige Basilika der mittelalterlichen Kunst erhebt, und die vorläufige Orientierung in ihm; erst jetzt treten wir in ihren Vorhof, dessen Gemälde uns ihr Wachsen und Werden, als „Entwicklung" aufgefaßt, darstellen; über ihn wollen und können wir Katechumenen nicht hinwegschreiten, in den Tempel aller eigentlichen Geschichte der Kunst selbst, als individuelle Schöpfung angesehen. Schon in der Einleitung wurde gesagt, daß es uns um Lesenlernen, um eine Einführung in die Grammatik der Kunstsprache zu tun ist, wie sie „lebend sich entwickelt". Mit Bedacht wurde auch gerade das Bild von der Basilika gebraucht, denn der architektonische Werdegang des Mittelalters bietet uns die geeignetste Vorschule. Wir wählen daher die Baukunst als vorläufiges Paradigma der mittelalterlichen Kunstentwicklung.

Diese bietet sich von selbst an als die am leichtesten von außen zugängliche „Kunstgattung" — um einen sonst von uns abgelehnten Schulbegriff zu brauchen —, als die eigentliche Grammatik, in der das schöpferische Individuum am weitesten zurückzutreten scheint (freilich nur scheint) und in der die innere Struktur sich am klarsten in logisch-technischer Form bloßlegen läßt. Auch werden wir hier sofort auf unsere Gleichung mit der Sprache — durchaus kein bloßes Bild, wie früher erörtert worden ist — zurückgeführt: denn der glücklichste Terminus der neueren Kunstgeschichte ist in unmittelbarer

Inneres der Palastkapelle Karls des Großen, Aachen.

48. S. Apollinare in Classe, Durchblick durch das Hauptschiff in den Altarraum. Ravenna.

Anlehnung an das Wesen der neueren Sprachentwicklung entstanden: die Bezeichnung der ersten großen Architekturperiode des Mittelalters als „romanischen" Stils, statt der irreführenden älteren des „byzantinischen" Stils. Freilich müssen wir uns immer gegenwärtig halten, daß auch diese Kategorie der „Stile" nichts als eine große „grammatikalische" Abstraktion ist; dieses Wort hat in seiner ursprünglichen Bedeutung, gleich dem italienischen maniera durchaus individuellen Sinn. Sind wir uns darüber klar, so läßt sich zu dem hier einzig erstrebten didaktischen Zweck die nun längst herkömmliche Bezeichnung ohne weiteres beibehalten; denn sie stammt aus der, wie es scheint, zuerst französischen Archäologen gekommenen Einsicht, daß hier der gleiche Vorgang wie bei der Entwicklung der neuen Sprachen des Westens und Südens aus dem Vulgärlatein der römischen Provinzen zu beobachten sei, in ihrer mannigfachen Färbung und Beugung durch die alten, stellenweise nur von dünner römischer Kulturschicht bedeckten, ethnischen Unterlagen, die Dazwischenkunft neuer barbarischer Elemente, die das Gefüge gleichwohl nicht zu brechen vermochten, ein Prozeß, der namentlich auch in den Mundarten, voran Italiens, wie schon erwähnt, besonders lehrreich hervortritt. Freilich hat man sich vor einseitigen und niemals sicher zu begründenden Rassentheorien zu hüten, die politisch-sozialen Kulturbestandteile, vor allem auch der Wirtschaftsgebilde, die jedoch eben auch nicht einseitig materialistisch zu fassen sind, wirken erheblich mit. Jedoch reicht das Feld hier viel weiter, über romanisches Sprachgebiet hinaus

49. S. Vitale, Durchblick aus dem Umgang in den Kuppelraum und die Altarnische. Ravenna.

und umfaßt ebenso die ganze germanische Entwicklung; die Einsicht aber, daß die endlich sich durchsetzende „Schriftsprache" des Mittelalters, der gotische oder ogivale Stil französischer Herkunft ist, statt eines vermeintlich „germanischen" Stils, stammt wieder aus der Archäologie jenes Hauptlandes, und es zeugt für die Vorurteilslosigkeit der deutschen Forschung, daß schon ihre älteren Vertreter dies anerkannten und jene aus der deutschen Romantik stammende Benennung alsbald aufgegeben haben.

Als das Christentum sich im IV. Jahrhundert vor ihm ähnlichen neuen Religionsformen (wie dem Mithraskult) siegreich durchgesetzt hatte, konnte es dennoch, da es dem antik-heidnischen Leben entwachsen war, nicht anders, als sich dessen überlieferter Formen soweit als möglich zu bedienen; in seinem Kultus hat es ja nicht nur die Sprache und Musik, sondern selbst die Tracht jener Tage bis

50. S. Apollinare Nuovo, Durchblick durch das südliche Nebenschiff und das Hauptschiff zur Apsis. Ravenna.

51. Mont-Saint-Michel, etwa 1060.

heute zähe beibehalten. Dazu gehörte vor allem auch die Gemeinsprache der bildenden Kunst im weiten Römerreich, dessen stets bemerkbare Teilung in eine abendländisch lateinische und morgenländisch griechische Hälfte bald auf politischem, wie später auf religiösem Gebiet zutage trat. Während aber — es war schon davon die Rede — der frühmittelalterliche Profanbau unmittelbar aus dem spätantiken hervorwächst, war ein Anknüpfen an den alten Kultbau aus religiösen — und ihnen folgenden rein technischen — Gründen nicht möglich, es handelte sich jetzt um eine Gemeinde mit einer immer schärfer sich herausbildenden Priesterklasse, die an Stelle der alten freien Weisheits- und Redelehrer trat. Aber auch hier konnte die Anknüpfung nur an Überliefertes erfolgen; zwei uralte Baugedanken der Antike, in Formen des Zivilbaues ausgedrückt, waren es, die sich darboten: die Wohnung der Lebenden, das längsgerichtete Hallenhaus, und die der Toten, der überwölbte Grab- und Memorialbau. Am „basilikalen" Langhausbau und am „zentralisierenden" Rundbau in weitester Bedeutung, beide längst zu mannigfachen Anlagen öffentlichen und privaten Lebens verwendet, hängt die weitere Entwicklung, die sich uns, für das Wesen der neuen Transzendenz bezeichnend, fast das ganze Mittelalter hindurch im Sakralbau darstellt. Auch da scheidet sich bald West und Ost, „Latein" und „Griechisch"; während der erste den Zentralbau bald aufgibt oder zurückdrängt, und den schließlich in seiner „Gotik" gipfelnden Langbau entwickelt, schlägt der zweite den umgekehrten Weg ein und bringt den Zentralbau mit seinem uralt orientalischen Kuppelmotiv in ein eigentümlich festes System, besonders nach dem die verheißungsreiche Entwicklung des christlichen Vorderasiens durch den vordringenden Islam abgeschnitten oder verkümmert worden war. Italien bildet auch hier in höchst bemerkenswerter Isolierung das Land der Mitte und des Übergangs, stets in selbständiger Stellung beide Formen pflegend und verschmelzend, bis sie in der Renaissance organisch zusammenwachsend, durch sein Barock dem übrigen Abendlande vermittelt werden, in einer neuen „Gemeinsprache".

Der großartig starren Einheitlichkeit, die das oströmische halborientalische Wesen nach Bilderstreit und Kirchentrennung in seiner Einschmelzung der geistlichen in die weltliche Gewalt zeigt, steht die bunte Mannigfaltigkeit, die unruhig in neuen Staatengründungen gärende Aktivität des Westens gegenüber, in dem auf die Erneuerung des alten Kaisertums der große, schließlich ein in moderne Entwicklung mündende Kampf zwischen geistlicher und weltlicher Macht folgt. Während dort das Bulgärgriechische sich behauptet hat, ja noch ein künstliches Zurückschrauben (im Westland Italien

auf halbem Wege stecken geblieben) erfahren hat, zerfällt das Vulgärlatein hier sehr bald, bildet sich in gärender Entwicklung zu den „romanischen" Nationalsprachen weiter, denen die germanischen, vor allem auch die keltischen mit ihrer älteren Kultur an die Seite treten, und zu denen die nicht nur im Sinne des Altertums „barbarischen" Sprachen des christlichen Ostens kein Gegenstück bilden. Schon im alten Weltreiche hatte ja die Provinz ein erhebliches Sonderwesen aufgewiesen. Gallische, spanische, afrikanische Latinität und eigentümliche Färbung ihres Schrifttums zeigen dies, und man hatte selbst ein feines Ohr für die „Patavinität" des Veneters Livius. Die zahlreichen Inschriften lassen früh in diesen Werdegang hineinblicken — auf dem Gebiet der bildenden Künste ist dieser „provinzielle" Bestandteil erst zögernd und dürftig erforscht. Auch die Rolle des fremden, nicht bodenständigen Elements, des germanischen und arabischen ist augenscheinlich viel aktiver, tiefdringender als des viel kulturschwächeren slavisch-turanischen im Osten.

52. St. Etienne zu Nevers.

Die „vulgärlateinische" Grundlage in der baulichen Entwicklung des eigentlichen Abendlandes (außerhalb Italiens) bildet, da der Kirchenbau auf lange Strecken hinaus so gut wie allein in Betracht kommt, die antikchristliche Basilika in ihrer charakteristischen Gliederung, der Langhausbau mit überhöhtem Mittelschiff, niederen Seitenschiffen, denen ein Querhaus vorgelagert sein kann, mit in dieses mündender Apsis, mit freistehendem Glockenturm; ein mannigfacher Abwandlung unterliegender, aber im ganzen wohlausgeprägter und einheitlicher Typus. Die glänzende Saalanlage mit ihren rhythmisch-strengen Säulenreihen, ihren Mosaiken und mannigfach teilenden Vorhängen, fast ganz auf den Innenbau gestellt, in ihrem statischen Gefüge freilich sehr locker und weit von der ehernen Gewölbe- und Mauerfestigkeit der alten Römerbauten entfernt, läßt sich in ihrem prunkvollen Raffinement wohl dem rhetorisch-prunkvollen Latein in seiner letzten wirklich lebendigen Phase vergleichen, weniger dem der letzten heidnischen Schriftsteller, als vor allem dem der Christen, wie des Augustinus, mit tiefer Färbung von Sprache und Stil der Bibel her (Abb. 48—50). Was darauf folgt, ist zunächst Verfall,

53. St. Saturnin zu Toulouse.

Verwesung, Tod, der aber nach den Gesetzen alles Lebens in trüber Gärung wieder Leben gebiert, das wahrhaft „barbarisch" verfallene Latein oder beginnende Romanisch eines Gregor des Großen oder Gregor von Tours, oder das bereits tote Latein, das in den nordischen Klöstern und Kanzleien mühsam genug weiter gelesen und geschrieben wird. Wie auf sprachlichem, freilich viel begrenzterem Gebiet nunmehr die Bildung zunächst von Mundarten beginnt, mit dem Durchbruch alter bodenständiger Elemente durch die vulgärlateinische Schicht, mit ihrer Färbung durch neue, oft von fernher kommende Vokabeln, so läßt sich — und es ist das keine bloße Metapher — nunmehr von der Entstehung von Baudialekten innerhalb der römisch-christlichen Welt reden, die die Periode des nunmehr beginnenden „romanischen" Stils erfüllt, ein buntes und zunächst fast verwirrendes Bild gegenüber der starren Einförmigkeit der östlichen Christenwelt, in der das Volkstum, wie schon erwähnt, nicht oder nur vorübergehend die starke Kulturschicht zu durchbrechen vermochte. Die große Aufgabe, an der das frühe Mittelalter arbeitet und seine landschaftlich bedingte Eigenart ausspricht, richtet sich so gut als ausschließlich auf die Weiterentwicklung des „Vulgärlateins" der antikchristlichen Basiliken, der Fortbildung ihres Grundrisses und Aufbaues, ihre statische Festigung durch Übertragung der alten Wölbetechnik, die Probleme der Stütze, die Rhythmik des Innenraumes und die vielfältige, einst schon im christlichen Vorderasien begonnene Ausgestaltung des Außenbaues: Phonetik, Wort- und Satzbau

54. St. Madeleine zu Vezelay.

schlagen neue, eigentümliche Wege ein, Laut- und Bedeutungswandel entfernen die neue Sprechweise immer mehr von ihrer alten Grundlage. Es muß nochmals betont werden, daß es sich hier um keinen schöngeistigen Vergleich, kein bloßes Bild handelt; die neue Weltanschauung baut sich ihren Körper auch in dem Grundphänomen der Sprache. In einer nach seiner Art tief philosophisch begründeten Untersuchung über „neue Denkformen im Vulgärlatein" hat K. Voßler gerade jetzt gezeigt, wie die „innersprachlichen Tatsachen" auch ohne Heranziehung der sog. kulturgeschichtlichen Faktoren genügen, um darzutun, wie jene Sprachformen der Antike, die dem Ausdruck des Eigengefühls dienten (so das Passivum, das Futurum, das Neutrum und noch viele andere) verschwinden, das Gewicht vom Sprechenden auf den „andern", den Hörenden abrückt und jene große Wendung ins Jenseitige, Symbolische, Überindividuelle, Unpersönliche, Typische, Generelle, in „den Sinn für das abstrakt Ideale, den Plato als erster erzogen hatte", sich fühlbar macht, die den Übergang vom klassischen hellenischen Hochlatein durch das Gemeinlatein in die romanische Sprachentfaltung hinüber kennzeichnet. Die mehr oder minder äußerliche Übertragung von südlichen Bausystemen in der karolingischen Renaissance (Tafel III) und deren Ausklänge in ottonischer Zeit, hat, wie die Erneuerung der alten Kaiserwürde, etwas von einem romantischen Traum und bleibt eine Episode, etwa wie das rasch auftauchende und dann auf Jahrhunderte versinkende Studium des alten Vitruvius; in den großen Klosteranlagen, den Sitzen der „praeceptores Germaniae", treten aber gerade die ersten Keime des sich bildenden „Romanischen" hervor. Das individuell Schöpferische ist vorerst lokal, in den einzelnen Landschaften zu fassen; bestimmte Bauprobleme werden örtlich zum Leitmotiv.

55. Abdinghof bei Paderborn.

Das „quantitierende" System der alten Basiliken mit ihren starr fortlaufenden Säulenreihen geht in ein neues „akzentuierendes" über (Abb. 55, 56); schon früh hat man den auftretenden Wechsel von Säule und Pfeiler dem Reim verglichen, der in antiker Zeit, wie so vieles andere, nur in Niederungen volksmäßiger Poesie ein abseitiges Dasein führte, dann aber schon der altchristlichen Hymnenpoesie ihren ausgeprägt musikalischen Charakter gibt: das Eigenleben des Klanges, bald auch in der Harmonik sich offenbarend, tritt hervor. Jenes Element des „Stützenwechsels" (Abb. 56) bringt aber auch, im Zusammenhang mit der Wölbetechnik, einen neuen gebundenen Rhythmus, straffe Gruppenbildung hervor, ein organisches Wachstum, in dem Bereicherung einer gewissen Verarmung die Wage hält, wie in Sprache und Musik. Das „romanische" Deutschland erlebt jetzt vor allem seine große Zeit. Trotz aller Behutsamkeit wird man sich schwer enthalten können, in der flachgedeckten, auf schwere Pfeiler gestellten Basilika des eben erst der südlich-christlichen Kultur gewonnenen Niedersachsen nicht das Gepräge des schweren, kraftvollen Volksstamms zu erkennen; während der bewegliche, auf altem römischen Kulturboden sitzende, stets dem Westen offene Stamm der Rheinfranken, in seinen mächtigen Kirchenbauten sich des südlichen Gewölbebaues bemächtigend, wohl das Höchste und Originellste leistet, was Deutschland auf baulichem Gebiet hervorgebracht hat. Das wundervoll aufgebaute Gruppensystem dieser malerischsten Bauten Deutschlands, mit ihren Doppelchören, von organisch verbundenen Türmen betont, nicht zuletzt dem Vierungsturm über der Kreuzung von Lang- und Querhaus, der Kuppel des Südens ähnlich und doch grundverschieden, hat man nicht ganz mit Unrecht der streng aufgebauten Sonatenform verglichen, einer Kunst angehörig, in der deutsches Wesen sich am vollsten ausgesprochen und Weltgeltung erlangt hat (Abb. 57).

56. S. Michael. Hildesheim. (Phot. Bödecker.)

57. Dom vom Südwesten. Worms.

Landschaftlich-mundartlich erscheint zunächst auch die bauliche Entwicklung Westfranciens bestimmt; die Langue d'oc das alte Aquitanien und die Provincia Romana scheidet sich von der Langue d'oil; ein altrömisches Motiv, das Tonnengewölbe, tritt in seiner Entwicklung besonders hervor und bildet den Übergang in das schon geographisch benachbarte alte Mutterland des Latein, dessen geistige Verbindung mit Südgallien nie aufgehört hat. Die nördlichen Gaue, Auvergne, Champagne, Normandie, Burgund folgen ihren eigenen Wegen; die letzte Landschaft, der die großen durch ihre bauliche Fernwirkung nach dem ganzen Abendlande höchst wichtigen Klöster Cluny und Citeaux angehören, bahnt die Pfade, die zu der einheitlichen „Schriftsprache" der Herzlandschaft Frankreichs, der Isle de France, führen werden, und legt zugleich in emsiger, von straffer Zucht geleiteter Pionierarbeit den Grund zu deren Annahme von seiten des übrigen Abendlandes (Abb. 51—54, 58—61).

Denn diese Isle de France ist die Heimat jenes zur Vorherrschaft bestimmten Baudialekts, die eigentliche Wiege des opus francigenum, jenes höchsten und letzten Ausdrucks mittelalterlichen Wesens, den man später „Gotik" genannt hat. Hier ist die Hausdomäne des Königstums; von seinem Mittelpunkt Paris ist jene straffe Zentralisation ausgegangen, die Frankreich, im vollsten Gegensatz zu Deutschland und Italien, trotz seiner furchtbaren Kämpfe mit England, zu jenem einheitlichen Land gemacht hat, in dem es zuletzt nur mehr Hauptstadt und Provinz gibt; selbst das ältere und entwickeltere Südfranzösisch wird fast zum Patois. Diese feste Organisation hat mitgeholfen, daß es, fast auf allen geistigen Gebieten Vormacht, den Weltstil der Gotik hervorgebracht hat, der die eigentliche „Schriftsprache" für den größten Teil des Abendlandes, über alle Dialekte hinweg, geworden ist wie unter freilich ganz anderen Bedingungen und Verläufen auf dem Gebiete der Wortsprache das Toskanische in Italien, das

58. Notre Dame la Grande. Poitiers.

Castilianische in Spanien, das Hochdeutsche, die Sprache der luxemburgischen Kaiserkanzlei, in Deutschland.

Für die keltisch-gallische Wurzel dieser Bausprache hat sich die französische Archäologie zuzeiten mit leidenschaftlichem Glaubenseifer eingesetzt: die Spuren sind, wie in der Wortsprache selbst, gewiß vorhanden, aber schwer deutbar, während die Bereicherung des Wortschatzes durch das germanisch-fränkische Element in dieser klar zutage liegt. So wenig die Franzosen aber im Grunde eine „lateinische" Nation sind, ihre Sprache — im weitesten Sinn — ist trotz ihrer Färbung durch jene alten Elemente zweifellos „romanisch", ihr innerer Bau, aus dem Vulgärlatein herstammend, unerschüttert geblieben. So weit die antikchristliche Basilika und das gotische Münster voneinander abzuliegen scheinen, sie stehen doch in demselben Verhältnis zueinander wie etwa das lateinische (und italienische!) acqua und das selbst im Schriftbild ihm kaum mehr anzunähernde französische eau. Trotz dieses Ursprungs tragen Bau- wie Wortsprache den Stempel der geistigen Volksart, der sie erwachsen sind, als durchaus neues. Man hat namentlich im materialistischen XIX. Jahrhundert die Gotik rein aus ihrer Werkform erklären wollen, als die reinste, strengste und folgerichtigste Lösung unter allen jenen Versuchen, den basilikalen Langhausbau einzuwölben: dem ungeheuren Seitendruck des Mittelschiffes durch

59. Paray-le-Monial.

scharfsinnig ausgeklügelte Ableitung desselben auf Widerlager zu begegnen, den allen Höhenverhältnissen mit mathematischer Sicherheit sich anpassenden Spitzbogen einzuführen, die rhythmische Gruppenbildung der Romanik auf ihre letzte Formel zu bringen, endlich diese ganze verwickelte, aber in unerbittlicher technischer Logik durchgeführte Konstruktion nach außen zu legen, als Gerippe, in dem die Wand nur mehr als bloße, konstruktiv belanglose, durch gewaltige Zierfenster zu durchbrechende Füllung vorhanden ist; und alles das hat der gotische „Stil" mit erstaunlicher, fast verletzender Kühnheit gelöst (Abb. 25). Hat diese morphologische Betrachtungsweise das geistige Element so gut wie ganz bei Seite geschoben, so hat eine andere, aus der Geschichtsphilosophie der Romantik herkommende dieses ebenso einseitig intellektuell hervorgekehrt; in dem mit seinen Pyramidentürmen, seinen tausend Fialen im Äußeren, seinen hochgespannten steilen Bogen im Innern sich aussprechenden Vertikalismus sah sie den stärksten Ausdruck des Sursum Corda mittelalterlicher Transzendenz (Abb. 64); weiter fand sie sich, und sicher nicht mit Unrecht, durch die äußerste, mit Zirkel und Richtscheit zu messende, in den gotischen

60. Rekonstruktionsmodell von Cluny.

61. Kathedrale zu Tournai.

Bauhütten des Nordens lange fortgepflanzte mathematische Strenge dieser Bauten an die Scholastik einerseits, an die Kontrapunktik des reifen Mittelalters anderseits erinnert. In beiden, die in Paris ihren Hauptmittelpunkt hatten, hat aber gerade jene gallo-fränkische „romanische" Geistesart stärksten Ausdruck gefunden; mit Recht hat man gesagt, daß die mathematisch-strenge Philosophie eines Cartesius wie die starre Poetik eines Boileau eigentlich desselben Geistes seien; die eigentümliche Verbindung rechnenden Verstandes mit kaltsinnlicher „keltischer" Phantastik — vielleicht nirgends stärker merklich als im äußeren Chorschluß des echten gotischen Stils — weist wirklich auf französische Geistesart, und so hat jener in einem Dichter wie V. Hugo seinen kongenialsten Schilderer gefunden. Aber diese in neuester Zeit wieder stark vordrängende, im Gegensatz zu der älteren aber philosophisch wenig geschulte und reichlich dilettantische Betrachtungsart vermag wohl die geistige und nationale Atmosphäre solcher Werke klarzumachen — etwas, das wir keineswegs vernachlässigen wollen —, aber sie trifft ebenso am Ziel vorbei wie die erste, die doch wenigstens dem Kunstwerk selbst, wenn auch in seiner gröbsten „technischen" Veräußerlichung und Genealogie näher bleibt; dort dient dieses ja nur als Urkunde allgemeiner geistesgeschichtlicher Erkenntnis, und künstlerisch minderwertige Werke können diesen Dienst ebensogut, vielleicht noch besser leisten, als die höchsten, weil in ihrer Werkform gerade das äußerlich Gemeinsame bringend. Der alte unheilvolle Dualismus von Form und Inhalt ist eben noch nicht überwunden; deren Einheit wird wohl im Munde geführt, aber die Immanenz und Autonomie des künstlerischen Ausdrucks, um den es sich in aller wirklichen Kunstgeschichte allein handelt, ist nicht gefunden. Das sollte nur betont werden, da wir hier bewußter Weise Geschichte der „Sprache", nicht der „Literatur" treiben wollen.

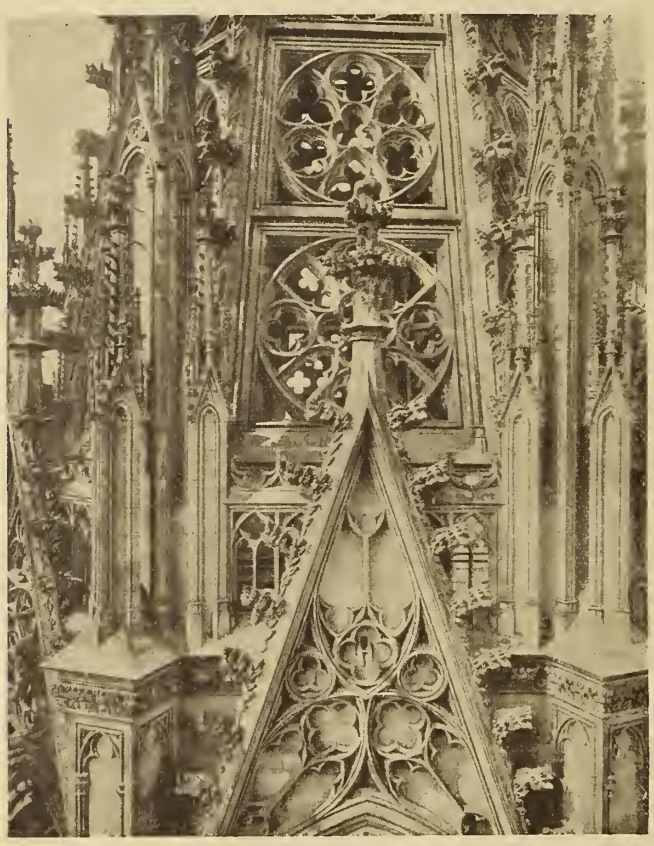
62. Inneres des Domes zu Mailand.

Es ist möglich, daß bei einer solchen rein „ästhetischen" Einstellung auf das Künstlerisch-individuelle, eine Verwechslung mit dem reinen sinnlichen Eindruck, mit dem „Gefühl" sich einstellen kann. Das echt französische Gewächs der Gotik hat seit der Romantik eben in seiner ausgesprochenen Eigenart bald heißeste Bewunderung, bald ebenso heftige Abstoßung gefunden, immer aus Gefühlsgründen mannigfacher Art heraus. Goethes Beispiel ist allbekannt: wie er aus dem gefühlsmäßigen „amfigurischen", aber doch in jugendlicher Naivetät, trotz aller vaterländischen Romantik, die Wahrheit ahnenden Überschwang durch die intellektuell begründete Ablehnung seiner Mannesjahre zu der im höchsten Sinne historischen Einstellung seines Alters gelangt ist. Bekannt ist Jacob Burckhardts eigentümlich schwankende Stellung, sein Zwiespalt zwischen angebildeter Theorie und eigenem individuellsten Stilgefühl, der ihn oft anders sprechen ließ, als er empfand, und mancher seiner Äußerungen, besonders über die italienische Gotik, etwas Schillerndes gibt. Aber auch ein philosophisch wie künstlerisch durchgebildeter Geist gleich Konrad Fiedler hat es, wie Burckhardt vor dem Phänomen des Eindringens der gotischen Bauweise in Italien, beklagt, daß die deutschromanische Entwicklung mit ihrer stärkeren künstlerischen Note, die er empfand, durch das fremde, starrere System unterbrochen worden sei. Die Beobachtung ist richtig, hängt aber zu sehr am Technischen einer-, am Gefühlsmäßigen, Sensualistischen anderseits. Die Erscheinung ist auch nicht auf die Architektur beschränkt, die höchst original einsetzende Plastik Sachsens erfährt die gleiche Unterbrechung und Ablenkung, und der sogenannte Übergangsstil entspricht genau der gleichzeitigen deutschen Epik mit ihren aus Frankreich herübergenommenen Stoffen und den zahlreichen Lehnworten, die sie so wunderlich entstellen, wie die Sprache des XVII. Jahrhunderts. Aber diese scheinbare Unterbrechung mußte innerlich irgendwie zu Ende gebracht worden sein, sonst hätte das rein äußerlich zugebrachte (etwa wie die ägyptische Mode des XVIII. Jahrhunderts) bald wieder abfallen müssen. Der „Dialekt" ist eben auch hier einer „Schriftsprache" gewichen und manches mag dadurch verloren gegangen sein; aber das Wesen der künstlerischen Schöpfung, das, was wirklich und eigentlich „Stil" ist, wird von diesem Wechsel des „Zeitstils" kaum berührt; so wenig ein „System", ein „Stil" jemals ein wirkliches Kunstwerk hervorgebracht haben, — wie sollte eine Abstraktion auch imstande sein Allerkonkretestes zu schaffen? — so wenig haben sie dessen Entstehung jemals zu hindern vermocht.

63. Inneres der Kathedrale zu Soissons.

Eigentümlich und selbständig wie immer ist auch hier die Stellung Italiens, schon dadurch, daß es die einzige wirklich „lateinische" Nation und das Latein seine Muttersprache geblieben ist. Freilich verhalten sich sein kontinentaler und sein „peninsularer" Teil, Norden, Mitte und Süden, sehr verschieden. Der erste, zumindestens in seinem größeren „lombardischen" Teil ist ja die alte Gallia cisalpina dies- und jenseits des Po, und die hier gesprochene Mundart gehört bis heute zum Gallo-romanischen, nicht zum eigentlich Italienischen (dem dafür das benachbarte Venetische zufällt). Ganz so schließen sich auch seine Baudialekte der nördlichen Gruppe an, und haben namentlich in dem hier vorherrschenden Wölbungsproblem dieselben „grammatikalischen" Eigenheiten. Ganz anders der venetische Osten, schon in seiner ethnischen (illyrischen) Grundlage nach der Balkanhalbinsel weisend, wo dieses autochthone Element noch heute in unwegsamen Bergländern sich erhalten hat; östliche Kultur, besonders in ihrer byzantinischen Form, hat hier, durch politische Auswirkungen getragen, außerordentlich lange Leben und Geschichte bestimmt; nachdem Venedig an Stelle der letzten Kaiser- und Exarchenstadt Ravenna getreten, ist die byzantinische Kreuz- und Fünfkuppelanlage seiner Staatskirche S. Marco, wie vorher in einem weiteren Umkreise der Zentralbau von S. Vitale, das Vorbild für sein Gebiet geworden und geblieben, und der östliche Einfluß schlägt in dieser Stadt, die bis heute ihre griechische Kolonie besitzt, auf allen Gebieten der bildenden Kunst durch.

In der spiritualen Hauptstadt des Landes, Rom, kann man von einem „Mittelalter" eigentlich kaum sprechen; es hat an seinem spätantiken „Latein", vor allem an der alten flachgedeckten Basilika antikchristlicher Herkunft, in zäher Erhaltungskraft immerdar festgehalten, und sein später gotischer Bau, S. Maria sopra Minerva ist nur ein Ordensimport von außen. In Süditalien, dem alten Großgriechenland, vor allem im bunten Kulturgewebe Siziliens, herrscht die byzantinische Bausprache, durchkreuzt von dem jahrhundertelang mächtigen arabischen Element, dem altansässiges semitisches Wesen hier besonders entgegen gekommen sein mag. Aber schon seit der Normannenzeit spülen, wie hier immer, besonders in Neapel, die äußersten Wellenringe westlicher französischer, zuletzt spanischer



64. Fialenwerk am Dom zu Köln.

Entwicklung immer stärker über das Land, nicht nur im Kirchen- sondern namentlich im Burgenbau; es ist bekannt, daß auf der Grundlage der schon absterbenden Dichtung Südfrankreichs, unter den deutschen Staufern, die erste wirklich italienische Dichterschule, die sizilianische, von hier ausgegangen ist, freilich, gerade wie die Architektur, sich eines seltsam konventionellen und schablonenhaften Mischidioms bedienend.

Das Herzland ist aber die alte etrurische Landschaft, nunmehr Toskana, von dem die Schriftsprache des neuen Italiens und zugleich die stärksten Einflüsse auf das übrige Europa ausgegangen sind. Hier wird jene auch sonst, in Umbrien, Rom, im Süden da und dort aufzuckende Bewegung zur altdurchlebten Kultur zurück, die in sich doch wieder etwas Neues ist und sein muß, am ersten und stärksten fühlbar: die merkwürdige Protorenaissance des XII. Jahrhunderts, mit ihrem Hauptwerk der Florentiner Taufkirche, die sich überraschend schnell, und wie es in dieser Weise nur in Italien möglich, zu einer „Antike" und zum Vorbild für einen Brunellesco wandelte; in der Tat ist man hier der Antike innerlich so nahe, daß von einer „Nachahmung" gar nicht die Rede sein kann; dergleichen hat es auch nach dem Archaismus der römischen Kaiserzeit erst wieder im historischen XIX. Jahrhundert gegeben. Das große Beispiel der toskanischen „Romanik" ist der Dom von Pisa (Abb. 70), jene zentralisierende Basilika, in der die Kuppel in sehr merkwürdiger Form (in ovalem Grundriß der Längsrichtung folgend) eingeschmolzen erscheint, und damit jenes südöstliche Motiv von neuem auftritt, dem die Zukunft gehört und das Italien ebenso beibehalten als die Gotik es ausgeschaltet hat. Diese erscheint nun selbst, auch hier vorbereitet durch die burgundischen Mönchsorden; ihr gewaltiger Wogenschlag bricht sich aber sogleich an den nationalen Dämmen. Schon ihr erstes denkwürdiges Monument, die nur wenige Jahre nach dem Tode des heiligen Franziskus — dessen Name schon so merkwürdig auf Frankreich weist — errichtete Grabeskirche in Assisi hat sogleich nationalen Charakter, in seiner maßvolleren Gehaltenheit, die ganz dem buon senso italienischen Volkstums entspricht, aber auch in der Betonung der von Anfang an für Freskenschmuck bestimmten Kirchenwand. Wie der neue Stil Dantes, auch nach seiner musikalischen Seite hin, der provenzalischen Ausgangsstufe als etwas grundsätzlich Neues und Selbständiges gegenübertritt, grundverschieden vom deutschen Minnesang, so auch die toskanischen Dome von Siena, Orvieto, Florenz (Abb. 72). Wie jener sind sie „Mittelalter", echtestes, nicht modern zu deutendes Mittelalter, „gotisch" aber nur in einem ganz anderen, fast gegensätzlich zu nehmendem Sinne, so weit von französischem Geiste, als es der italienische immer gewesen und geblieben ist. Und das gilt selbst für die großen „gotischen" Dome der Gallia cisalpina,

Münster in Straßburg.

so viel näher sie der echten Gotik stehen, den vom Ende des Trecento weit in die Renaissance hineinreichenden Münstern von Mailand (Abb. 24) und St. Petronio in Bologna — ein Zeichen, wie die italienische Kulturgemeinschaft auch diesen ihren Norden ergreift. Sie alle sprengen, nicht nur mit der fast unumgänglichen Verwendung des der Gotik fremden Kuppelmotivs (in Bologna vorgesehen, aber nicht ausgeführt; in Orvieto, wo es fehlt, erscheint sogar der offene Dachstuhl der älteren Basilika dafür) das starre logisch-technische Gerüst durch ihre ungeheuren Raumspannungen, — zur Verzweiflung der aus dem Norden gerufenen Baumeister — und verleugnen den nordischen Vertikalismus, dessen „flächenhaften" Charakter durchweg durch ihren tiefräumigen „Horizontalismus" verdrängend, nicht zum wenigsten auch in dem hartnäckigen Festhalten an dem Motiv der selbständigen Glockentürme der christlichen Antike, etwas, das genau so wie in der Wortsprache, den lateinischen Charakter dieser Bausprache stark heraushebt. Niemals sind sie, die stärksten Akzente der nordischen Höhenrichtung, organisch dem Kirchenleib verbunden, sie stehen frei oder fallen ganz weg, wie in Mailand, wo das alte Motiv des Vierungsturms charakteristischer Weise mit der Innenkuppel verschmolzen ist. Obwohl der Mailänder Dom, wie nicht anders zu erwarten, französischer Gotik so nahe kommt, wie es hier nur möglich, so ist doch alles, Verhältnisse und nicht zuletzt das Marmormaterial, südlich, lateinisch, antikisch. Die italienische „Gotik" ist ein Gewächs ganz für sich, die gerade wie jeder individuelle Stil auch, niemals nach fremdem Maßstab — hier dem nordisch-gotischen — beurteilt werden kann, sondern aus sich selbst heraus: es handelt sich dabei nicht darum, ihr „gerecht" zu werden, oder gar sie zu „retten". Der individuelle Anteil ist hier auch wirklich sofort fühlbar, gegenüber der großartigen Kollektivität und Anonymität der nordischen Bauten, genau so wie bei der Bildung des toskanischen volgare; schon hier müssen wir viel bestimmter von einzelnen großen Bauwerken, nicht mehr Gruppen von solchen sprechen.

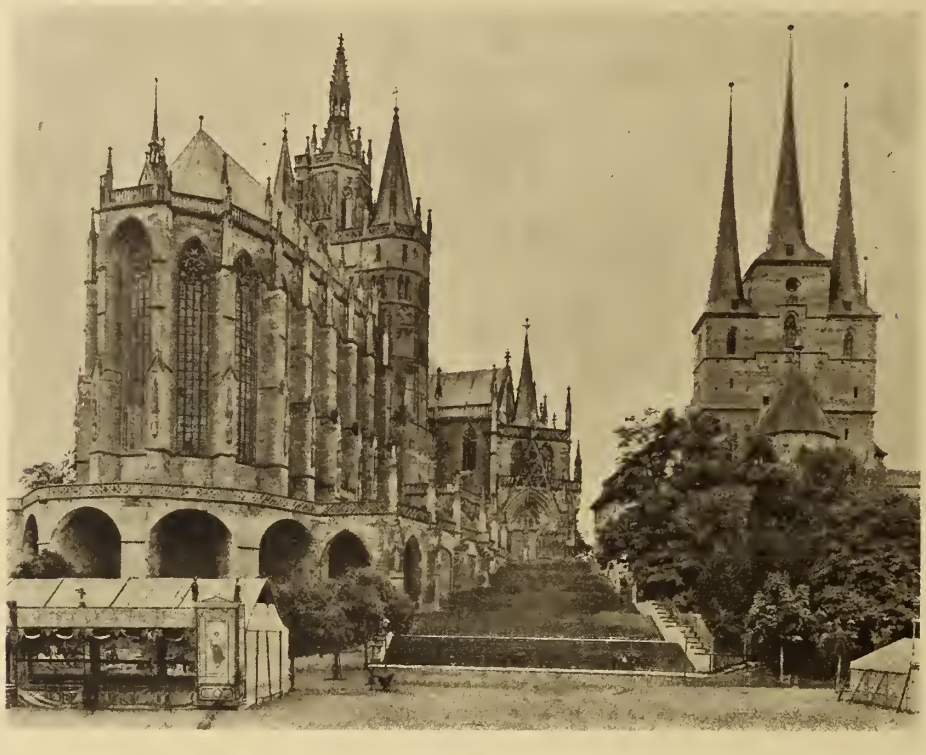
65. Münster von Südosten. Freiburg i. Br.

66. Ostchor des Doms. Mainz.

Das verlangen vor allem die beiden Dome Toskanas, die von Siena (Abb. 72) und Florenz. Ihre an römische Thermenanlagen erinnernde Großräumigkeit, die namentlich den zweiten dem von Norden Kommenden leicht als nüchtern erscheinen läßt, die gewaltigen Spannungen nicht mehr im steil ansteigend gebrochenen Spitzbogen, sondern wieder im harmonischen Melos des Rundbogens auf riesenhaften Pfeilern, die fast eigensinnig bewußte Betonung der Horizontale, die völlig andere Rolle der massiven Wand und der Lichtführung, nicht sowohl auf farbiges Gefunkel von Glasteppichen, sondern auf großflächige, in idealer Körperlichkeit den Raum durchbrechende Gemälde be-

67. Choransicht des Domes. Regensburg.

rechnet, alles das scheidet diese Innenwirkung eben so sehr von nordischem Wesen als die Außenwirkung. Denn auch hier ist viel mehr von der alten „lateinischen" Sprache der Basiliken — auf die die Frührenaissance bewußt zurückgreifen wird —; hier steigt wie schon in älteren „romanischen" Bauten desselben Gebiets die Fassade als Schmuckwand ohne jeden organischen Zusammenhang über die Kirchenschiffe empor — auch das setzt die spätere Renaissance fort — und erscheint fast wieder wie die Bilder- und Mosaikenwand der alten Basiliken, als eine nach außen gestellte „Ikonostas". In dem merkwürdigen „Dreigiebelsystem" erscheint dieses dem Norden fremde, für das echt italienische „Maß-



68. Dom und Severikirche. Erfurt.

69. Zisterzienserkirche von Osten. Doberan.

70. Dom zu Pisa.

71. Camposanto. Pisa.

72. Dom zu Siena.

volle" — in jedem Sinn — so charakteristische Element: der Sinn für einfache, leicht zu übersehende und aufzufassende Verhältnisse, Quadratfelder und Dreiecksgiebel, in denen die ebenfalls auf rationellste Form gebrachten Fialen des Nordens wie ein mundgerecht gemachtes Lehnwort stehen. Auch diese „Proportionen", fern aller abstrusen Quadratur und Triangulatur nordischer Bauhütten, wird die Renaissance praktisch wie theoretisch entwickeln. Selbst die ungleich farbig-unruhigere venezianische Gotik läßt erkennen, daß sie, wie die Mundart ihres Gebietes selbst, zu diesem Gemein-italienischen gehört. Vollends führt von der „gotischen" Linie der florentinischen Kuppel — der technischen Großleistung des ersten Renaissancebaumeisters, der aber noch auf ein Modell des Trecento vereidigt war, — der Weg zu der den mächtigsten Dom der Christenheit krönenden Peterskuppel, dem Werk eines anderen „Etruskers", und zu jener von Jahrhunderten erstrebten Endlösung des Ausgleichs von Lang- und Zentralbau, an dessen Anfang in einsamer Größe die Sophienkirche von Konstantinopel als letzter Bau der Antike steht, sowie jene Fermate der Entwicklung die Schlußkadenz, die neue Gemeinsprache

73/4. Byzantinische Kämpferkapitelle aus Konstantinopel (Pantokrator) und Mistra (Evangelistria).

des gesamten Abendlandes, das „Barock" einleitet. Dessen innerer Ausgleich mit der nordischen Gotik, die Assimilation, zu der Nord und Süd innerlich herangereift waren, ist in neuerer Zeit nahezu überdeutet worden: vorhanden ist er zweifellos, schon darum, weil auch die südliche Renaissance, freilich ganz in ihrer eigenen „lateinischen" Weise, die erstgeborene Tochter des Mittelalters gewesen ist, mag sie dieses auch leidenschaftlich verleugnet und mit dem noch uns geläufigen Ekelnamen von sich gestoßen haben, genau wie es am Ende mit dem „Barock" geschehen ist.

75. Templongebälk aus dem Eingang zur Prothesis im Katholikon von H. Lukas. (Nach phot. Aufnahme von H. Brockhaus.)

76. Engel. Kathedrale zu Reims.

3. Wesen der ausgebildeten Kunstsprache.

Das Erbgut des abendländischen Mittelalters hat ein Doppelgesicht. Die Völker des Nordwestens vor allem, innerhalb des römischen Reichsbodens und über dessen Grenzen hinaus wohnend, sind die eigentlichen Träger der Entwicklung, seit sie zu den modernen „Nationen" zusammengewachsen sind. Italien, das stets für sich stehende, tritt zuletzt oder zuerst (je nach dem Standpunkt, den man einnehmen will) in ihren Kreis. Trotz jener „völkischen" Verschiedenheiten — am stärksten schon äußerlich durch das trennende Wort in den Nationalliteraturen sich äußernd — ist ihre Kultur, wie zuletzt ihre Kunstsprache, einheitlich. Allein zwischen Diesseits und Jenseits, Natur und Geist, Böse und Gut, zwischen Wissen und Glauben lag eine nur gewaltsam zu überbrückende Kluft, oder wie J. Burckhardt einmal sagt: „Im Mittelalter lagen die beiden Seiten des Bewußtseins — nach der Welt hin und nach dem Innern des Menschen selbst — wie unter einem gemeinsamen Schleier, träumend oder halbwach. Der Schleier war gewoben aus Glauben, Kindesbefangenheit und Wahn; durch ihn hindurchgesehen erschienen Welt und Geschichte wundersam gefärbt, der Mensch erkannte sich nur als Rasse, Volk, Partei, Korporation, Familie oder sonst in irgendeiner Form des Allgemeinen. In Italien zuerst verweht dieser Schleier in die Lüfte . . ." Ein Erbteil der Antike war sein Intellektualismus; an der Bürde antiken Schulwissens hat seine Theorie immer schwer tragen müssen, nicht weniger seine Philosophie, die schon von der Spätantike her Theologie ist; die Spuren dieser Gebundenheit lassen sich bis

77—80. Kalenderheilige aus einem Kalendarium der Hof- und Staatsbibliothek. München. Thüringische Schule. 13. Jahrh.

tief ins XVII. ja XVIII. Jahrhundert verfolgen. Die geheiligte Urkunde des Christentums, etwas das wohl der Orient, dem sie entstammt, in ähnlicher Form kennt, aber der Antike etwas Fremdes war, führte zu einem dogmatischen Lehrgebäude, dem Wissenschaft wie Kunst sich dienend unterzuordnen hatte — alles wahrhaft sinnvolle Geschehen, alle Geschichte ist ja die einer geistigen Macht, der Kirche. So ist es begreiflich, daß auch die mittelalterliche Kunst in einem festgeschlossenen dogmatischen Rahmen auftritt, der freilich im Westen niemals zu der starren Folgerichtigkeit des Systems byzantinischer Kirchenmalerei gelangt ist, in der die historische Erzählung mehr und mehr hinter der Glaubenslehre zurücktritt, sondern auch die nur ihm eigene freie Beweglichkeit bewahrt hat. Nur der großartige Gedankenbau scholastischer Enzyklopädie alles Wissens, wie er uns in Stein gehauen an den Torhallen gotischer Münster entgegentritt, läßt sich von fern damit vergleichen. Dennoch steht aber hinter aller Kunst allenthalben ein solches Gedankengerüst — noch Dantes Commedia ist ihr größtes Beispiel — und ein Gebilde ganz eigener Art, völlig dem romanisch-gotischen Westen angehörig und dem Osten in dieser Form fehlend, obwohl es seine Wurzeln in altchristliches, ja antikes Wesen senkt, ist das Schema der Typologie, mit seiner merkwürdigen inhaltlichen und formalen Tektonik: die in strengem Gleichlauf aufgebaute Spiegelung der historischen Szenen des neuen Bundes in denen des alten, als Vorbildern im wörtlichsten Sinne (Abb. 18, 81—83). Das Mittelalter, welches das (namentlich keltischer Art eigene) Zyklenwesen, seiner ganzen Geistesart gemäß, ausgebaut und noch seiner Tochter, der Renaissance, überliefert hat, ist in dieser Architektonik zuletzt bis zur spitzfindigsten Künstlichkeit gegangen, und hat die Naturlehre, den sog. Physiologus, ja die profane Geschichte hereingezogen, wie denn alles, auch das Niederste, durch die Berührung mit den Geistig-Kirchlichen geadelt, über seinen trügerisch individuellen Schein ins Ewig-Gültige erhoben und dadurch alles „Wirkliche vernünftig" wird. Zunächst ist ja der Inhalt bestimmend, wie denn z. B. das Opfer Isaaks zum Vorbild des Opfers Christi wird, (all das war übrigens längst in den Berufungen des Neuen Testaments selbst dargeboten und durch Gebet und Predigt weiter eingeschärft worden), aber auch rein formale

81. Französische Arbeit, sinnbildliche Gegenüberstellungen zum Schiffbruch des hl. Paulus. London. Harley, M. S. 1527.

Entsprechungen treten auf, so wenn im selben Falle dem Kreuze Christi die eherne Schlange Mosis an ihrem Gerüst gegenübergestellt wird. Da erscheint schon ein Korollar dieses Dogmatismus, das Formelhafte, die Neigung, die in diesem ganzen Zyklenwesen steckt, bestimmte Schemata zu entwickeln, ein Vorgang, wohl auch sonst wahrnehmbar, aber im engsten Zusammenhang mit der eigentümlichen Geistesanlage des Mittelalters hier besonders charakteristisch hervortretend. Man hat von „Analogiebildungen" gesprochen, mit denen bestimmte neu geforderte Bildwerte rein aus ihrer Gestaltformel heraus bereits vorhandenen fest eingeprägten angeglichen werden, wie etwa die Räuber in der Parabel vom barmherzigen Samariter den Henkersknechten der Kreuzigung oder Geißelung Christi. Dergleichen steht schon im Anfang aller christlichen Kunst, wie wir gesehen haben; aber auch als die mittelalterlichen Juden des Westens darangehen, eines ihrer rituellen Bücher, die Haggadah des Osterfestes zu illustrieren, haben sie nicht nur den Stil, was selbstverständlich, sondern in neuzuschaffenden Darstellungen Bildformeln ihrer christlichen Umgebung übernommen. Die Herrschaft der Formel erstreckt sich jedoch noch viel weiter, durch das ganze Mittelalter; auch hier schon von der Spätantike her beginnend, herrscht das „Simile" — unsere Amtssprache hat daher, aus den Formularen der alten Kanzleien, noch den umgemodelten Ausdruck „Schimmel" behalten. Zu Ende des Mittelalters erscheint dieses typologische Formelwesen voll ausgebildet in Handschriften, vor allem in der Armenbibel, in deren Namen schon jene abermals in spätantike Zeit zurückreichende Gleichung von Bild und Schrift ausklingt (Abb. 84/5). Wie ferner die Miniatur selbst auf weiten Strecken und schon in frühen Tagen als „Simile" für die große Wandmalerei gedient hat, so ist gerade diese Armenbibel vielfach als Vorlagen-Malerbuch benutzt worden, bis in die Anfänge des Drucks hinein, so daß gelegentlich auf den mitübernommenen Beischriften sogar die Druckfehler einer bestimmten Ausgabe erscheinen können. Wie tief dies typologische Formelwesen reicht, sieht man in einer Stelle jenes Dichters, in dem sich „Mittelalter" und „Renaissance" im Sinne seiner Heimatserde verbinden: als Dante den Schlaf schildern will, in den er im Purgatorium versinkt, stellen sich ihm als „Vorbilder" einerseits der Schlaf der Jünger am Ölberg, der des Argus anderseits ein, und sofort vergleicht er sein dichterisches Verfahren ganz entsprechend und bewußt dem des Malers, der con esempio malt, das heißt eben mit einem solchen „Simile". In der Tat spielt

82/83. Durchzug der Israeliten durchs Rote Meer und Taufe Christi.
Vom Verduner Altar. Klosterneuburg.

84. Armenbibel, cod. a VII, 43, F. 142.
Stift St. Peter, Salzburg.

85. Armenbibel, cod. 1198.
Nationalbibliothek, Wien.

86. Verkündigung.
Paris, Bibl. Nat. ins. lat. 8865.

das Vorlagenwesen in der mittelalterlichen Werkstatt, auch hier wieder schon seit der Sarkophagkunst der altchristlichen Steinmetzen merkbar, eine ganz außerordentliche Rolle; man könnte sagen, das ganz wesentlich auf den Grundmauern strenger Dogmatik ruhende Gerüst — gerade bei Dante noch so fühlbar, daß der Wust der Dantephilologie darauf erwachsen konnte — entspreche dem System reifster Gotik, und wie in diesem entlud sich das phantastische Wesen des Mittelalters, in seinem Maßwerk, seinen Krabben und Fialen, auf dem Gerank von Leuchterfüßen, an den Rändern der Handschriften, in den „Drolerien" der Chorgestühle: all dies bunte Weltwesen durch geistliche Gewalt zugleich gebändigt, entsühnt, sublimiert. Es ist das der Punkt, wo die äußerste Spitze der dogmatisch-intellektuellen Richtung, die Askese, und die äußerste der gefühlsmäßigen, die Mystik sich berühren. Die schon bei Plotin merkliche Flucht vor dem Körper und Körperlichen, von Augustinus in schwerster Erschütterung errungen (omne corpus fugiendum) erscheint in der wundervollen Figur des heiligen Franz auf dem Gipfel „gotischen" Empfindens. Auch die Mystik verflüchtigt, nur von anderer Seite her und weniger gewaltsam, alles Irdische und Körperliche. Hier hatte gerade die bildende Kunst, anders als das unkörperliche Wort und der noch feinere, „absolute", nun sein Eigenleben fordernde Ton, den schwersten Stand. Aber dem von jenseitigem Optimismus getragenen Grundwesen des Mittelalters, gefärbt von einem tieferen und wärmeren Gefühlsklang der Antike gegenüber, waren mächtige Engelsschwingen gewachsen, die es über diesen gefährlichen Spalt hinübertragen, die der Phantasie; es ist nicht ohne Bedeutung, daß gerade deren Wesen, vor allem im künstlerischen Schaffen, wieder zuerst vom Neuplatonismus erkannt und herausgearbeitet worden ist. Der heilige Franz, der im eigenen Körper seinen schlimmsten Feind sieht, versenkt sich doch liebevoll in kleinstes, als geschwisterhaft empfundenes Naturleben, und er ist es ja, der nach der Überlieferung das rührende Bild des Krippleins mit Ochs und Esel zuerst seinen Jüngern vor Augen gestellt hat. Ganz bildhaft erlebt sein Schüler S. Bonaventura in seinen berühmten, zum italienischen Volksbuch gewordenen Meditationen das Leben des Heilands, in kleinsten, irdisch beschränkten Zügen; sie haben auch auf die bildende Kunst, besonders Italiens, nachhaltig gewirkt, und das anmutige Genrebild der beiden miteinander spielenden Knaben Jesus und Johannes kam von daher in die toskanische Malerei, nicht nur in das Festleben des Volkes, selbst bis heute. Zwei neue Elemente, dem Ethos der Antike fremd oder von ihm unterdrückt, treten nur bestimmend hervor, Gefühls- und Phantasieüberschwang, Sentimentalität und romantische Phantastik, beide in engstem Bunde. Mag man das Minnewesen der Provence heute wieder, eine alte Idee

87. Elfenbeinmadonna. Paris. 13. Jahrh.

88. Giov. Pisano, Madonna. Dom in Prato.

der deutschen Romantik auffrischend, auf östliche, persische „Einflüsse" zurückführen, in seinem Wesen bleibt es so selbständig-abendländisch, wie die von Instrumenten orientalischen Ursprungs getragene neue Musik des Westens. Nichts ist lehrreicher dafür als der tief von diesem Minnewesen gefärbte Madonnenkult und die ihm entsprechende Mariendarstellung des Westens, mag sie einzelne „Motive" auch der Schatzkammer des Ostens entlehnt haben (Abb. 86—88). Die feierliche „Theotokos" von Byzanz bewahrt auch in ihrer mütterlichen Rolle immer etwas vom strengen Ethos der Antike, während das Wesen der „Frau", der minniglichen „Gebieterin", sich hier durchsetzt und selbst Dantes „engelgleiche" Frau, die strenge Beatrice, noch im Paradiese zuweilen menschlich-naive Züge trägt.

Wie das Phantasieleben, zur Phantastik sich steigernd, im Mittelalter die individuelle Form überwuchert, fast sprengt, wurde schon in der Einleitung berührt. Eine neue Beseelung der Natur tritt ein, aber sie äußert sich in anderer Form als in der reifen Antike. Wie die Alten Landschaft malten, in festumrissenen Menschenfiguren, hat Altmeister Brunn schön dargelegt, nun beginnt aber ein ganz anderes Leben dieser Natur. Schon die Dämonologie des Neuplatonismus, die Lehre von Mittlern zwischen Göttlichem und Menschlichem hat ein unantikes Gesicht; nun biegt die Entwicklung wieder in urtümliche, orientalische wie „barbarische" Art ab. Die plastisch-individuelle Form wird spukhaft: wie der große römische Nationaldichter in der Volksphantasie zum „Zauberer" Virgil wird, so bekommt das Kunstwerk, zumal das plastische, ohnehin von religiöser Scheu umwittert, dämonisches Leben; die alten Führer der beiden Rom, des am Tiber wie am Bosporus, tragen nicht nur den Titel von „Wundergeschichten" (Mirabilia) an der Stirn, sondern erweisen ihn auch; um die alten Bildwerke, mit Ehrfurcht, aber auch heimlichem Mißtrauen angesehen, legt sich ein seltsamer Schleier, hinter dessen

89. Venus von Freiburg.
Wasserspeier vom Freiburger Münster.

Gewebe ihre Umrisse verschwimmen. Auch das gehört schon der Spätantike an; eine Geschichte wie sie Lukian von der Statue des Pellichos in Korinth erzählt, eines noch in der Kaiserzeit in Nachbildungen verbreiteten Werkes eines hellenistischen Künstlers, wirft ein grelles Licht voraus: sie steigt nächtlicherweile von ihrem Fußgestell und verübt allerlei Unfug. Das nahe Verhältnis zur Natur, das sich in dem sehr naturalistischen Werke kundgab, war der Volksphantasie unheimlich geworden wie vollends die körperliche Form überhaupt, mit der ja allerhand „Zauberei" — nach weitverbreitetem und tiefgewurzeltem Volksglauben — verübt werden kann. Aus der byzantinischen Kunst verschwindet auch die Skulptur, sogar das eigentliche Relief sehr bald, und die östliche Kirche verbannt sie bis heute, ebenso wie die allzu weltliche Instrumentalmusik aus ihrem Bereich. Es ist abermals ein Rücklauf ins graue Altertum, gleich dem Wiederauftauchen des „Titulus"; den Tempelstatuen des sagenhaften Urkünstlers Dädalos glaubte man Fesseln anlegen zu müssen, damit sie nicht, wie jene späte Statue in Korinth, sich davonmache. Es ist ein Bedeutungswandel, der sich da vollzieht, echte Volksetymologie: wie diese die „Sintflut" in „Sündflut" umdeutet und damit die Vorstellung unter Bewahrung des Gleichklangs anders färbt, so wird der „Philosophus" der Antike einerseits zum „Mönch" des Mittelalters, anderseits, seltsam genug, zum technischen Wundermann, zum Bildkünstler. In jenem Falle ist es der Realismus der reifsten Antike, der vor der ganz anders gearteten des Mittelalters die Waffen strecken muß. Die antike Gestaltenwelt löst sich in ein seltsames Gewoge auf, und mit einem glücklichen Wort hat man die Mythologien gewisser merkwürdiger venezianisch-byzantinischer Beinkästchen des X. Jahrhunderts als eine klassische Walpurgisnacht bezeichnet. Im Grunde ist es derselbe Prozeß, durch den die Tongeschlechter der Antike mit ihrem festumrissenen Ethos nunmehr zu „Kirchentonarten", von neuem Leben der Harmonie durchdrungen, verändert werden. Dieser Dämonismus, der die alte Form nicht sowohl sprengt, als in einem neuen Geist umdeutet und aufhebt, ist überall merklich: eines der stärksten Zeugnisse ist die Beschreibung, die ein mönchischer Autor des IX. Jahrhunderts von der nach Aachen versetzten Theodorichstatue gibt: mühsam müssen wir uns die individuellen Züge aus der sie fortwährend in ein Jenseitiges und Übernatürliches umdeutenden Diktion herausschälen, das ursprüngliche Kunstwerk, was doch nur halb gelingt, von dem wilden Pflanzenwuchs befreien, der es verhüllt, gerade so wie die Statuen des alten Rom in den „Mirabilien". Noch am Vorabend der Renaissance und im Herzen Italiens selbst erleben wir einen merkwürdigen Rückfall in diesen Dämonismus bei einer in Siena gefundenen Statue des alten Meisters Lysipp. Genau so wird auch die übrige Welt ein Märchenwunder: die phantastische Geographie und Naturgeschichte

90. Portaltympanon in Autun.

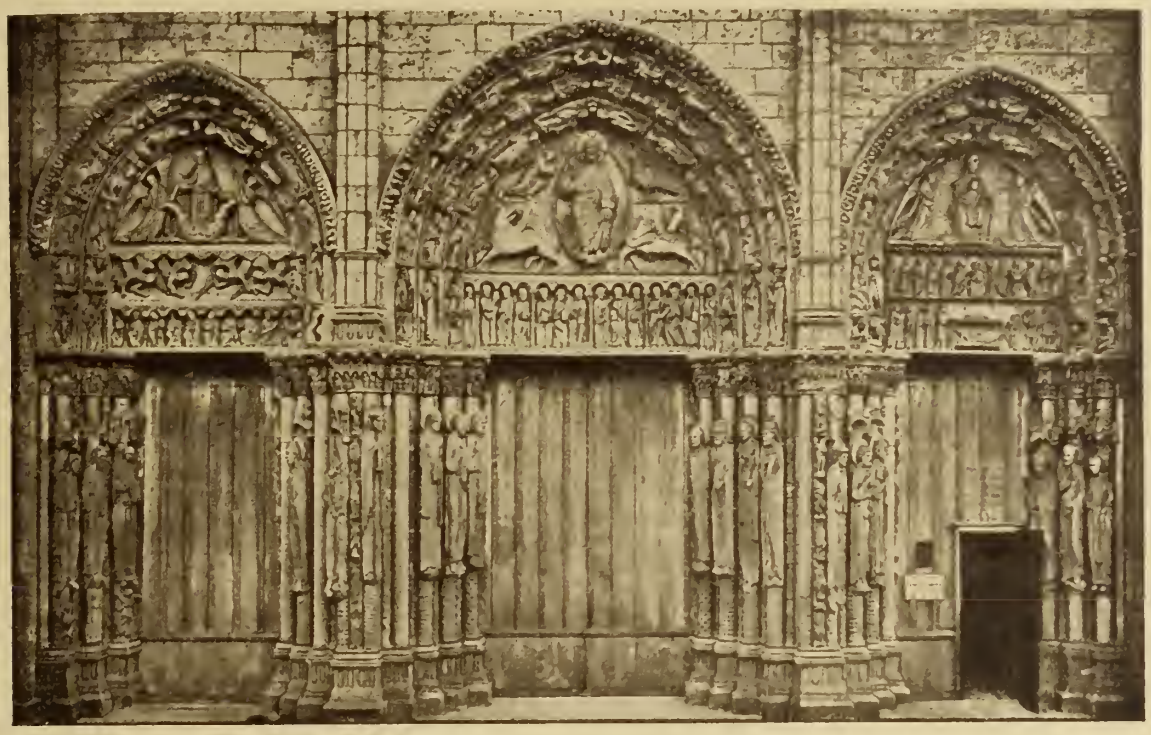
des Mittelalters hat F. Denis in einem reizenden kleinen Büchlein: Le monde enchanté (Paris 1843) geschildert. Nicht anders steht es mit aller Menschengeschichte, die Gesta Romanorum oder die deutsche „Kaiserchronik" sind Zeugen dafür (Abb. 90).

Mit diesem neuen Animismus setzt das ein, was ein geistreicher Mann einmal den Vorgang der „Entbildung" genannt hat. Hatte sich in der reifen Antike die tragende Stütze zum beseelten Menschenleib gewandelt — der alte Goethe scherzte einmal: „Kleid' eine Säule, sieht aus wie ein Fräule" —, so läßt sich jetzt das umgekehrte sagen, der Mensch selbst wird in den Portalen romanischer und gotischer Münster zum Pfeiler, ein Bauglied in einem großen tektonisch gestalteten System, in dem und durch das er allein Bestand und Wert hat, kehrt in das All zurück, aus dem ihn die Antike in selbstherrlicher Nacktheit gelöst und vor das sie ihn gestellt hatte (Abb. 91). Jetzt ist dieser Kosmos, das universale, nicht mehr das singulare das Entscheidende, und wieder können wir auf unser Beispiel von antiker Monodie und neuer Polyphonie zurückweisen, in dem nicht mehr das Wort, sondern der von ihm schließlich gelöste Ton herrscht. Dem echten Mittelalter ist die individuell-organisch bestimmte Form ebenso wertlos, innerlich und äußerlich verdächtig geworden, wie in stärkstem bewußten Gegensatz zu ihm — bei Lionardo scharf hervortretend, — der folgenden Renaissance trotz ihres Platonismus der absolute Geist; deren Idol ist das rilievo, das individuell Körperliche, das nun freilich auf einer ganz anderen Bühne erscheint, dank eben jenem Mittelalter, ihrer Mutter. Darum sprachen wir von einem neuen Animismus, es ist einer jener ricorsi, der sich scheinbar in rückläufiger Form entwickelt, in Irrtümlichstes „zurück", denn er geht von dieser geschlossenen Einzelform aus und überwindet sie,

hebt sie in sich auf. Das nordische Tierband, die Arabeske des Ostens, die irische Buchmalerei ruhen alle auf antiken Motiven; wenn hier von „Verrätselung" gesprochen wurde, so ist das von unserer Seite aus gesehen, nicht von der anderen, der „Nachtseite", die jenen alten Kelten die begrenzte Form als lächerlich erscheinen ließ, gerade in dem Gefühl, das uns ihren Schöpfungen gegenüber beschleicht — oder beschlichen hat. Nicht das Bandgeflecht wird „beseelt", wie einst der Wilde in jedem Baumstamm ein Lebendig-Dämonisches sah, sondern jenes Beseelte wird zum „Band", einer Kategorie in dem großen Leben des Alls. Es ist die gleiche Wirkung, scheinbar auf rückläufigem Wege erreicht, in Wirklichkeit aber einer jener großen Schritte der Geschichte, die kein Zurück kennt. Es ist auch eine „Wiedergeburt", und dieses Wort, mit seinem ursprünglich mystischen Hintergrunde, paßt darum hier vielleicht noch besser als auf das „Rinascimento" der Italiener.

In der Hochgotik des XII. bis XIII. Jahrhunderts, der von Frankreich ausgehenden Gemeinsprache der Kunst, die das ganze Abendland, in einem gewissen Abstande selbst Italien, zusammenschließt, erscheinen alle diese Dinge nun endlich zur höchsten Entfaltung gebracht und sublimiert. Der gotische Dom, in dem alle ohnehin nur künstlich-scholastisch geschiedenen „Einzelkünste" sich vereinigen, ist ein wirkliches „Gesamtkunstwerk", wie es R. Wagners unklare und schwülstige Sehnsucht erträumte, ein wirkliches Abbild des großartig einheitlichen, tektonisch geschlossenen Weltbildes des Mittelalters, sowie es in seiner Wissenschaft erscheint, der scholastischen Enzyklopädie, aber auch in seiner zuletzt in J. S. Bach gipfelnden Polyphonie, mit welchen beiden man ihn, und sicher nicht mit Unrecht, so oft verglichen hat. Die Monumentalmalerei des Nordens, das große Glasmosaik, im durchfallenden Licht erstrahlend, der Statuen- und Reliefschmuck seiner Portale und Pfeiler sind mit dem Bau selbst nicht äußerlich verbunden, sondern organische Teile von ihm; das „Bild" ist hier in jenem tieferen, früher erörterten Sinne „Schmuck" und „Schrift" zugleich geworden. Ein großes geistiges Prinzip, in der „Kirche", in allgemein geistigem wie im besonderen baulichen Sinne ausgedrückt, beherrscht und hält dies alles zusammen, und was außer ihm noch und wahrlich in bunteste Fülle, vorhanden ist, was vor den Toren des Heiligtums liegt, das „Profane", hat doch nur scheinbare Existenz, scheinbaren Selbstwert. Zu übersehen ist es freilich nicht, da besonders aus der in dieser Zeit auf ihre Höhe gelangten französischen Erzählungsliteratur eine Menge neuer Stoffe von der bildenden Kunst übernommen werden; gerade hier entfaltet sich das mittelalterliche Weltleben, in Minne- und Ritterwesen, in höfischem Spiel und kriegerischer Tat. Ein Glanz von Jugend und schlanker Anmut liegt über dem allen, etwas von jenem Frühling, der den Minnesängern so teuer ist, schon weil er sie aus der Winterenge ihrer unwirtlichen Burgen befreite. Aber nicht an ihnen, sondern an der großen Kirchenkunst hängt die Entwicklung, und wie die Bildkunst hinter der psychologisch vertieften Epik, zum Teil auch der Lyrik, die ihr näherliegt, zurückbleibt, zeigen etwa die auf Elfenbeinkästchen, dem Gerät vornehmer Damen, vorkommenden Illustrationen zu einer der schönsten Novellen französischer Gotik, der Chatelaine de Vergy. Trotz aller, mit der zunehmenden „Säkularisierung" sich mehrenden, in unserem Sinne realistischer Züge, trennt diese Darstellungen keine Schranke von der großen typischen Gehaltenheit der kirchlichen Kunst, der Stil, die „Sprache" sind dieselben, und auch diese Profankunst spricht in Redewendungen, die jener entlehnt sind, ja übernimmt nicht selten ihre Formeln. Der Hintergrund der bunten tiefen Weltbühne fehlt ihr noch ebenso wie der Ausdruck des Persönlichsten im Porträt, und muß ihr fehlen, sie spielt vor dem gleichen „Teppich"grund, vor der gleichen mystischen Ferne wie das religiöse Bild. Die Verse Freidanks brauchen nicht noch einmal angeführt zu werden; auch diese ganze Welt löst sich erst zögernd von ihrem symbolischen Goldgrund los. Die übersinnliche Liebeslyrik des neuen Stils in Italien bezeichnet den Kulminationspunkt.

Daß diese Umdeutung des Konkreten ins Universale, die Idee, ihre Wurzeln in antikem, besonders spätantikem Erdreich hat, ist auch schon gesagt worden. Von der philosophisch-moralischen Umdeutung



91. Westfassade der Kathedrale. Chartres.

und Umwertung der bunten homerischen Welt in der Stoa — die ja überhaupt so stark auf das Christentum gewirkt hat — geht der Weg über uns so seltsam erscheinende, aber dem Mittelalter teure und es bestimmende Produkte, wie die Continentia Virgiliana und die Mythologie des Fulgentius zu den Gesta Romanorum, den Bestiarien, ja gar zum „moralisierten" Ovid, wo denn das Unheiligste unter dieser Berührung geistig gerechtfertigt und gerettet wird. Die „Moralitäten" des aus dem kirchlichen Mysterium abzweigenden Schauspiels — dies allein ist schon bezeichnend — haben von daher Namen und Ursprung wie nicht minder die der Musik; und wie dergleichen selbst auf weltliche Erotik angewendet wird, lehrt der Bestiaire d'amour des Fournival. Vollends das Buch der Bücher selbst und vor allem, enthält ja über diesen buchstäblichen oft genug weltlich bedenklichsten Sinn jenen dreifachen, allegorischen, mystischen, anagogischen, zur Vereinigung mit Gott führenden, in dem es erst seinen göttlichen Ursprung enthüllt, und der darum auch dem Laien ohne geistliche Führung verschlossen bleibt. Die Kunst in weitestem Sinne endlich, nicht nur die bildende, bringt die unter „schöner Lüge verborgene Wahrheit", wie Dante sagt. Aber gerade eine Gestalt wie die des Geryon, des verkörperten Betruges in seiner Hölle, erweist die Gewalt dieses allegorisch gedachten, aber künstlerisch voll erschauten prachtvollen Ungeheuers, das von der mächtigen Phantasie dieses Mittelalters *sein* eigentümliches organisches Leben empfängt, während wir die Allegorie der späteren Zeiten darum als frostig empfinden, weil hier Begriff und Bild sich nicht vermählen, eins neben dem andern steht, und der erste das zweite meistern will. Dort ist die schöne „Lüge" Wahrheit, hier *will* sie es sein, was ihr nicht gelingt, weil der Verstand des neuen Positivismus und die Phantasie getrennte Wege gehen, die letzte als angehängte Schönheit, äußerliche Zutat erscheint. Das ist aber jener künstlerische, ehedem so oft mißkannte „Ausdruck" des Mittelalters, von dem früher die Rede war, und der nur aus der großen

92. Kopf der Königin Isabeau von ihrem Grabmal in Cosenza. (Aus dem Wiener Jahrbuch, Bd. XXIX.)

93. Büste der Königin Isabeau von ihrem Grabmal in St. Denis. (Aus dem Wiener Jahrbuch, Bd. XXIX.)

Weltanschauung jener Zeit sein Leben empfängt. Am ersten Umgang seines Fegefeuerberges beschreibt Dante eine Reihe von Reliefs, die in echt mittelalterlich-zyklischer Weise den Gegensatz von Tugend und Laster veranschaulichen. „Die erste Folge von Darstellungen" — sagt Croce in seinem schönen Dantebuch — „im Weiß des Marmors erglänzend, ist *sprechend*, (um uns des bezeichnenden Ausdrucks des Dichters zu bedienen), die zweite *stumm* aber *lebend*, lebend auch in den Bildern von Tod und Verzweiflung, die sie gibt. Dante erfaßt die Kunst in dem Augenblick, wo sie in die Seele eingetreten ist, als sie nicht mehr, sinnlich oder verstandesmäßig als Wirkung dieses oder jenes Sinnes erscheint. Sie ist ein „sichtbares Sprechen", etwas das man ganz gleichzeitig sieht, tastet, hört, riecht, doch nichts von diesen Sinneseindrücken einzeln genommen, von ihr zugleich bejaht und verneint, die Reflexion über die Sinne. Der Engel der Verkündigung öffnet den Mund und spricht: „Ave!" und die Jungfrau erwidert: Ecce ancilla Dei. Die kaiserlichen Standarten flattern in unbeweglichem Stein dennoch im Winde; die arme Witwe neben Trajans Roß „von Tränen und von Kummer überflutet", hält ein Zwiegespräch mit dem Kaiser, stumm im Steine, aber im Geiste lebend, und vom Dichter wiederholt und wiedererlebt." Es liegt nahe, hier schon etwas der modernen Einfühlungslehre Verwandtes zu wittern; in Wirklichkeit geht dies so wenig an, als in der geistigen Haltung, mit der Dante seinen „neuen Stil" begründet, das „innere Erlebnis" in modernem Sinne zu sehen. Davon noch später; was uns hier entgegentritt, ist vielmehr echtester Geist des Mittelalters.

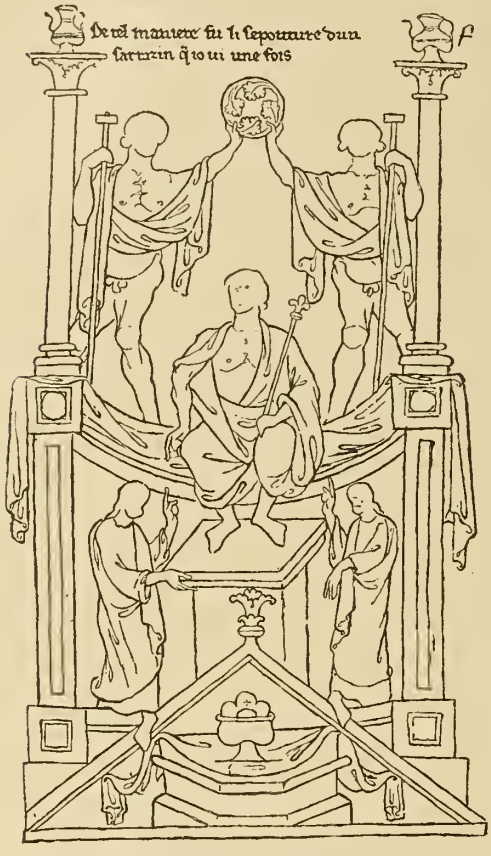
Es erhellt schon aus all dem Vorausgehenden, daß die Frage, wie sich das Mittelalter zur „Natur" verhalte, in *unserem* Sinne gefaßt, in dem *seinen*, im Grunde müßig oder falsch gestellt ist; sie widerstrebt *seinem* „Realismus". Der mittelalterliche Mensch sah sich genau denselben „Naturobjekten" gegenüber, und jene Bildwerke der Antike, die seinen „barbarischen" Ahnen so seltsam vorgekommen waren, konnte er noch an manchem Orte mit Augen sehen. Aber sein Verhältnis zu ihnen war schon seit der Spätantike ein anderes geworden. Auch das Mittelalter hat den Naturabklatsch, der dann im „Realismus" der positivistischen Renaissance eine so große Bedeutung erlangt hat, gekannt: im Bestattungszeremoniell des französischen Königshofes hat er sogar eine ähnliche Rolle gespielt, wie einst die römische Ahnenmaske. Aber aus seiner Kunst mußte er als das seiner Überzeugung nach Wesenloseste verbannt sein; und das einzigemal, wo er aus ganz besonderen, vielleicht aus jenem Brauch heraus bestimmten Umständen bezeugt und überliefert ist, bringt auch sofort die

94. Villard de Honnecourt. Löwe und Stachelschwein. (Aus dem Wiener Jahrbuch, Bd. XXIII.)

95. Villard, Schwan. (Aus dem Wiener Jahrbuch, Bd. XXIII.)

Korrektur. Es ist das die Totenmaske der 1271 auf einer Kreuzfahrt gestorbenen Isabella von Frankreich auf ihrem vorläufigen Denkmal in Cosenza; das ebenfalls noch erhaltene offizielle Grabmal in St. Denis zeigt selbstverständlich, möchte man sagen, den idealen Typus, nicht den vergänglichen, im Sinne des Mittelalters zufälligen und trügerischen (Abb. 92/93).

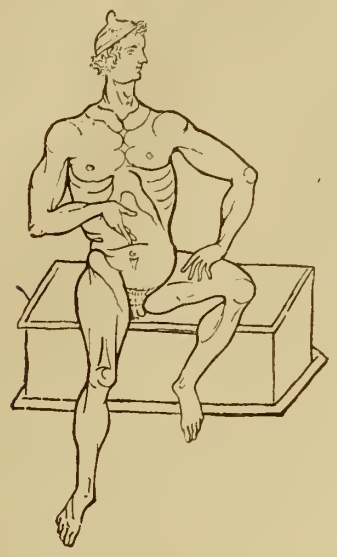
Wir besitzen nun eine große Urkunde, die das Verhältnis des mittelalterlichen Künstlers zu dem, was wir Natur zu nennen gewohnt sind (oder waren), in scharfes Licht setzt. Es ist das „Skizzenbuch" (Album) eines Baukünstlers der französischen Hochgotik, des Villard de Honnecourt. Schon der Name, unter dem es geht, ist aber modernen Ateliervorstellungen entsprungen; es ist vielmehr nicht anders denn als ein „Malerbuch" gedacht, auch als eine Art simile, ein Lehrbuch der Proportion, freilich ganz in mittelalterlichem Sinne, nicht in dem an die Antike anknüpfenden der Renaissance. Es geht auch hier um Richtigkeit und Schönheit von einer ganz eigenen Art, um ein Verfahren, das deutlich mit der gotischen Bauhütte zusammenhängt, und alle organische Form nicht aus dieser selbst, sondern aus den (nur in einem gewissen Sinn abstrakten) Grundformen mit Richtscheit und Zirkel konstruiert. Solche Konstruktionen kennt und übt freilich auch die Renaissance, aber ihr Ausgangspunkt ist, was hier höchstens der Endpunkt ist, eben jene organische geprägte Form, „die lebend sich entwickelt", sei es Menschen- oder Tierleib, sei es der auf Gesetzen der Augenwahrnehmung ruhende Tiefenraum. Unter Villards Zeichnungen ist eine, die dieses Verhältnis zur Natur besonders klar vor Augen stellt: es ist ein Löwe (samt einem Stachelschwein) irgendwo in einem Zwinger gesehen: die dabei befindliche Inschrift, in der der „Titulus": Leo besonders lapidar hervortritt, belehrt uns ausdrücklich, er sei au vif d. h. also nach dem Leben gezeichnet, wie wir sagen (Abb. 94). Nun berührt uns aber dieser Löwe zunächst wie eine „Karikatur", vor der uns Bilderscherze Oberländers und seines kleinen Moritz einfallen. Aber hier kann von Geistesart eines Kindes unmöglich die Rede sein, oder gar von Ungeschick der Hand, so wenig wie bei einem der gewandten Goldschmiede der Barbaren. Diesem gotischen Baumeister ruht der Stift so fest in der Hand als irgendeinem seiner Kollegen



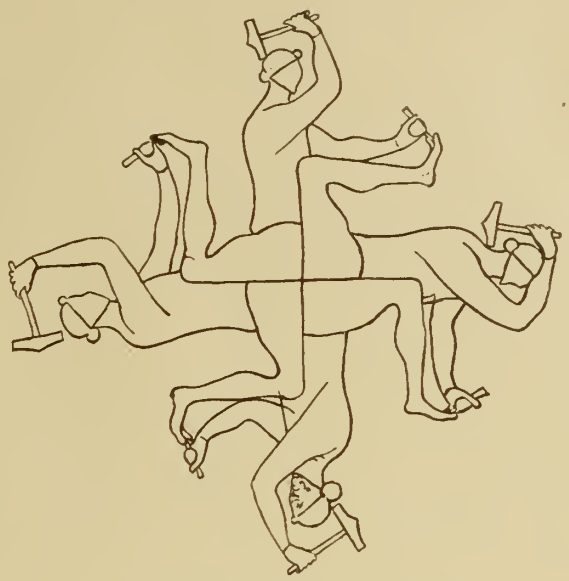
96. Villard, Antikes Grabmal.
(Aus dem Wiener Jahrbuch, Bd. XVIII.)

aus der Renaissance oder einem alten Vasenmaler; und wie nahe er einem solchen in der schöngeschwungenen melodischen Linie des Umrisses kommt, lehrt der Schwan seines Buches, obgleich auch er ein konstruiertes Gebilde ist, in dem Bild in Schmuckform — oder umgekehrt übergeht (Abb. 95). Der Ausdruck au vif muß also etwas anderes bedeuten: nicht die Feststellung, daß er diesen Löwen „nach der Natur" gebildet — das hätte für den Gotiker keinen Sinn — sondern nichts als die Feststellung der Tatsache, daß er ihn *gesehen*. In dieser Zeichnung, wie noch stärker in der eines Ritterpferdes, steht sogar ein „Wahrnehmungselement"; der Löwe, ganz von vorn gesehen, schwebt auf seinen beiden Vorderpranken in der Luft, die Hinterbeine sind überhaupt nicht sichtbar gemacht, schon deshalb, weil die Tiefendimension nur virtuell vorhanden ist, d. h. im Grunde ebensowenig wie das „Relief" in Licht und Schatten, sondern alles im scharfen Umriß auf die Fläche gebannt erscheint. Hier geht es nicht um die Leitung des Auges, wie in der Malerei der Renaissance, das flächenhaft Gegebene in ein Körperliches zu verwandeln, Stereoskopie zu treiben; hier beginnt vielmehr hinter der Fläche sogleich das Reich des Geistigen, der Phantasie, die dort gewaltsam in bestimmte Bahnen gelenkt wird. Der Gedanke ist es, der gleich über das begrenzte Gebilde hinausschweift, und so stellt sich beim Gefährten Stachelschwein, auch echt mittelalterlich, der belehrende Titulus ein, über das Gebilde hinausführend und eine Besonderheit des Tieres, das Abschießen seiner Rückenstacheln im Zorn verkündend. Auch von einer mangelnden Schulung des Auges zu sprechen, wäre mißverständlich; denn dieser „Mangel" ist etwas, das das Mittelalter weder empfindet noch empfinden kann: wir kommen hier vielmehr wieder auf das, was Riegl mit einem wohl allzu abstrakt, überindividuell gefaßten Ausdruck als Kunstwollen bezeichnet hat.

Auf verschiedenen Blättern bringt ferner Villard „Studien" nach antiken Denkmälern, wie wir zu sagen gewohnt sind. Nun hat ja jede Zeit ihre Antike, die uns, die wir durch das historische Jahrhundert erzogen worden sind, oft wunderlich genug berührt; die Antike, das Barock oder Rokoko, aber nicht weniger die Renaissance, sogar der Klassizismus sind immer Fleisch von deren Fleische, und wer weiß, wie spätere Geschlechter über unsere „archäologisch richtige" Antikendarstellung urteilen, sie jedenfalls sofort erkennen werden? Das Mittelalter sieht nun die Antike, natürlich nach gutem Recht, in *seinem* Geiste, d. h. seiner ganzen Einstellung gemäß nicht mit den Augen des „Leibes", sondern mit denen des „Geistes", der allgewaltigen Phantasie; und so erscheint bei Villard ein „Sarazenen"- d. h. Römerdenkmal (auch diese geläufige Benennung ist für diese verzauberte, Fernes und Nahes mischende und ausgleichende Welt so charakteristisch wie möglich), das er irgendwo in seiner gallischen Heimat gesehen hat, in „gotischer" Form, Bauwerk wie Figuren in unantiker Ausdrucksbewegung (Abb. 96). Es ist, wie er uns selbst verrät, aus der Erinnerung gezeichnet, und ein „Wahrnehmungselement" (abgestoßene Gesichter) klingt auch deutlich nach, aber wir können nach jenem Löwen au vif ruhig sagen, daß es, auch *vor* dem Original gezeichnet, nicht viel anders ausgesehen hätte. Denn an Stelle



97. Villard, Aktzeichnung.
(Aus dem Wiener Jahrbuch, Bd. XVIII.)



98. Villard, Viererfigur.
(Aus dem Wiener Jahrbuch, Bd. XXIII.)

des Wahrnehmungsbildes, wie wir es meinen, tritt in diesem Mittelalter unweigerlich das Gedankenbild, und wie alles, Natur wie Antike, durch jenen Schleier, von dem J. Burckhardt sprach, gesehen erscheint, lehrt eine aus ganz anderem Umkreise, dem des Toskaners Gio. Pisano stammende „Nachbildung" einer antiken Venusfigur vom Typus der Medicäerin, für uns seltsam umgedeutet in eine christlich-antike Tugend, die Prudentia, auch wie an dieser Stelle zu erwarten, viel „lateinischer", aber trotzdem ganz und gar mittelalterlich, in italienischem Gotisch. Antike Statuen hat auch Villard gelegentlich „nachgebildet" — es ist merkwürdig, wie er einmal vor einer solchen nackten Figur seinen strengen Linienstil aufgibt und sie schattierend durchmodelliert, freilich wieder außer allem Verhältnis zu realer Lichtführung, in einer Art „Ornamentik". Ein andermal bringt er eine irgendwie der Antike entlehnte Figur in kurzem Chiton; aber diese Figur steht

99. Villard, Maske.
(Aus dem Wiener Jahrbuch, Bd. XVIII.)

100. Blattkopf als Schlußstein. Cluny.

101. Villard, Ritter mit Pferd.
(Aus dem Wiener Jahrb., Bd. XXIII.)

102. Villard, Jäger und Löwe. (Aus dem Wiener Jahrbuch, Bd. XXIII.)

nicht auf festem irdischen Boden, sie schwankt und taumelt — für uns — wie im luftleeren Raum und scheint zu fallen. Wem fiele dabei nicht des alten Vasari Charakteristik der „gotischen, lächerlichen Manier" ein, auch eine Art Karikatur: die Bilder mit weit aufgerissenen, wahnwitzig starrenden Augen (spiritati), Puppen (fantocci) auf den Zehenspitzen schwebend, mit verrenkten Händen? Das Problem des natürlichen Gleichgewichts ist eben für diese Kunst nicht vorhanden, weil es für sie keinen Sinn hat, und noch die Künstler des Nordens haben tief ins XVI. Jahrhundert hinein mit diesen Aufgaben, die ihnen über die Alpen her zukamen, ringen müssen, bevor es ihnen gelang, sie sich anzugleichen. Was vom Körper gilt, das gilt auch im höchsten Maße von seiner individuellen Spitze, dem Bildniskopf. Wie die Spätantike hier, bei lange fortwirkenden Überlebseln, seine Wendung ins Typische eingeleitet hatte, haben wir gesehen: der echten Gotik fehlt das, was wir Porträt nennen, und alle Versuche, es hineinzuinterpretieren, müssen notwendig scheitern, da sie von ganz anderen Voraussetzungen ausgehen, die alte Sprache modern umdeuten. Das Wort portraiture kennt schon das Mittelalter, aber was es ihm bedeutet, sehen wir gerade wieder bei Villard: als Livre de portraiture bezeichnet er gerade sein geplantes Lehrbuch der Proportion in jenem Sinne, den wir oben dargelegt haben.

Das gleiche Verhältnis wie zu dem organisch „naturgesetzlich" aufgebauten Körper in individueller Erscheinung nimmt — es ist auch nicht anders möglich — die Gotik zum Raum ein. Wir streifen hier Probleme, die von der Kunstforschung der letzten Jahre mit besonderer Neigung ausgebaut, zum Teil ganz neu gestellt worden sind, wofür man nur dankbar sein kann; daß dabei, modernstem Kunstsnobtum entsprechend, sehr viel leeres Gerede mit unterlaufen ist, gehört einmal zum Wesen solcher Dinge. Der Flächen- und Linienstil der reifen gotischen Zeichnung hebt auch den Raum auf, wie alle Durcharbeitung im Runden, und vom Raum in unserem Sinne zu reden, trifft hier wieder so wenig zu als vor der porträthaften Bildung aller Einzeldinge, welcher Art sie sein mögen. Die mittelalterliche „Perspektive" — wir reden hier, wohlverstanden, von der künstlerischen, nicht der wissenschaftlichen Optik, die durch die Araber neue Impulse empfing und auf das Abendland wirkte, — ist ein Ding wie seine „Proportion"; was von der Antike, die ja auch nie die mathematisch begründete der Renaissance gekannt hatte, ihr hier überkommen war, das hat sie weitergeführt, aber in einem allmählichen etymologischen Bedeutungswandel, der sich seit dem frühen Mittelalter verfolgen läßt. In jener berühmten Handschrift der Bamberger Apokalypse (um 1000) ist die eine

103. Musterrolle von Vercelli.
(Aus dem Wiener Jahrbuch, Bd. XXIII.)

Schwinge des Engels mit dem Mühlstein für unser Auge in die Tiefe hinein verkürzt, so wie es sich aus antiken Vorlagen her in den Werkstätten fortgeerbt haben mochte. Aber wie die Modellierung des Körpers noch nachklingt, aber gleichfalls in einer uns „konventionell" erscheinenden Erstarrung, so wächst an dieser Stelle ein Gebilde heraus, das bereits ins „Ornament" übergeht, in jenem Sinne, den wir früher erläuterten. Nicht anders steht es schon hier mit dem Gewande, nicht mehr das „tausendfache Echo der Gestalt", sondern ein selbständiges, ebenso „ornamentales" Gebilde, das sein Eigenleben bekommt, fast unabhängig vom Körper, wie der neue Ton vom Wort, und wie dieser, rhythmischen und harmonischen Eigengesetzen folgt, ja die Gestalt meistert; die wunderbaren gotischen Gewandfiguren in ihrer schlanken Linie, nicht nur in der vielberufenen S-Schwingung, führen uns das vor Augen. Es läßt sich hier wirklich von Musikalität sprechen und wie lange diese „kalligraphischen" Schnörkel, namentlich der Gewänder und Gewandfalten, in der nordischen Kunst des XV., ja XVI. Jahrhunderts fortleben, selbst in der italienischen Frührenaissance noch spürbar sind, braucht nicht weiter gesagt zu werden. Aber auch die scheinbar körperlichste der Künste, die Plastik, entzieht sich diesem Bedeutungswandel nicht. Osten und Westen gehen auch hier getrennte Wege; jener (und ihm folgend Italien) hält in seiner Flächenkunst am gefühlsmäßigen Raumbild der Antike noch mit manchen Spuren ihres Illusionismus allzeit fest, verbannt die Rundplastik zuletzt (und bis heute) vollends und läßt nur das Relief bestehen, das er seinerseits auf äußerste Flächenhaftigkeit und strengstes Entsprechen von Grund- und Bildebene beschränkt, in gewissem Sinne „zeichnerisch" macht und damit einen neuen scheinbaren Rücklauf in uralt Orientalisches vollführt. Das gerade Gegenteil erfolgt im Westen. Hier reduziert die Flächenkunst alle „Malerei" auf die streng stilisierte Zeichnung der Linie, die farbige Fläche; diese Farbigkeit hat aber nichts mehr mit der konkreten und individuellen Erscheinung zu tun, ist vollständig irreal — auch da scheint Urältestes gesteigert wiederzukehren, die auf bestimmten Harmonien ruhende Schönfärbigkeit älterer griechischer Kunst. Auf

104. Maria, Statue des 13. Jahrh. Bamberger Dom.

105. Grabmal des Bischofs Friedrich von Hohenlohe. Bamberger Dom.

106. „Uta" in St. Emeran. Regensburg.

der anderen Seite hat der Westen (und hierin geht Italien mit ihm) die vollrunde Plastik so wenig aufgegeben als das Relief in seiner ihm vom alexandrinischen Hellenismus gegebenen „malerischen" Form. Bleibt diese Plastik auch stets in ein tektonisches Ganzes eingegliedert, ein Teil des großen Architekturreliefs der Gotik, so entwickelt sie sich doch, von den romanischen „Menschenpfeilern" namentlich auf südfranzösischem Boden zu der großartigen Freiheit der nordfranzösischen und der von ihr abhängigen mitteldeutschen Gotik, zu Gebilden, die man dem griechischen Tempelstil des V. Jahrhunderts verglichen hat (Abb. 104—109, 111/12, Tafel V). Trotzdem trennt sie, trotz des beiden gemeinsamen Verwachsenseins mit dem Bau im wörtlichen Sinne, eine Welt von ihm, obwohl eine Ausdrucksmanier der Köpfe, das berühmte gotische „Lächeln", auch hier wiederkehrt. Wie im Altertum sind Steinmetz und Bildhauer eins, die plastische Bearbeitung des Werkblocks vollzieht sich am Bau selbst, „après la pose", als eines Baugliedes, und die Gotik ist ja ganz und wesentlich Stein-, daneben

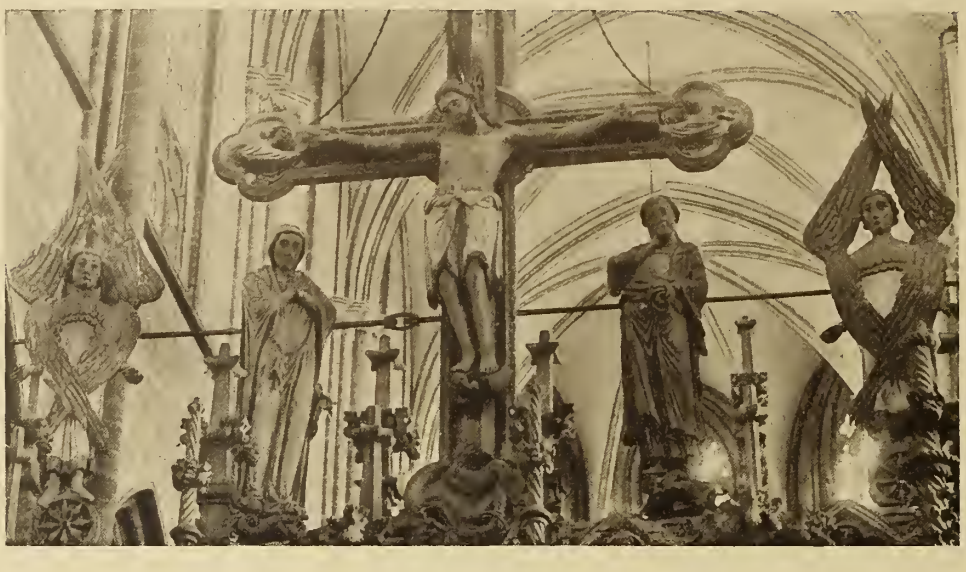
Hofkirchgarten (Hermann und Siegfried). Dom zu Naumburg.

107. Ecclesia. Am südl. Querschiff des Straßburger Münsters.

108. Königsstatue. Kathedrale zu Reims.

109. Stifterfigur. Dom von Naumburg.

(namentlich in ihrer Spätzeit) Holzplastik, der antike und wesentlich südliche Bronzeguß ist ihr auf diesem Gebiete fremd geworden. Man hat wohl in Nachwirkung älterer materialistischer, schon in der Romantik auftauchender Ideen von einem Stoffzwang gesprochen, die Bindung durch jenen Werkblock hervorgehoben, (wohl auch einen eigenen Holzschnitzstil erkennen wollen), die früher erwähnte gotische Schwingung auch von ihm hergeleitet. Das ist schon für die Antike zurückgewiesen worden; im Stein wie ebenso in der Bronze waltet nicht materieller Zwang, sondern tief ins künstlerische Wesen hineinführender Formwille, der beide gleichmäßig beherrscht. Es ist sehr wichtig, darf aber wiederum nicht als Erklärungsgrund, als äußerlicher „Einfluß", vorgebracht werden, daß für die romanische Plastik bestimmter Gebiete zeichnerische Vorlagen aufgewiesen worden sind; sie konnten eben verwendet werden, weil jener ausgesprochene Formwille ihnen entgegenkam; die auffällig große Rolle der graphischen Vorlage in der späteren Renaissancekunst, namentlich der Kleinplastik, ist eben keine Analogie, sondern bricht aus ganz anderer Anlage hervor. Auch der gotischen Rundfigur haftet noch das Flächenhafte, die „Reliefzeichnung" an, nicht weil sie ihre Verbindung mit dem Bau niemals gelöst hat und aus dem Werkblock entspringt, sondern weil dies dem Geiste dieser ganzen Kunst



110. Kreuzigungsgruppe. Dom zu Halberstadt.

entspricht. Sie ist auf die vier (oder drei) „Ansichten" eingestellt, unter denen die frontale doch die bestimmende „Hauptansicht" ist — wie die ältere Renaissance das fortführt, freilich in ganz anderem Geiste, ist bekannt, auch wie hier der Umschwung des werdenden Barocks einsetzt, darum auch noch modernsten Klassizismus (Hildebrandt) ästhetisch verdächtig. In der gotischen Freiplastik dagegen stoßen die vier Seiten des Werkblocks, auf den die Reliefform gleichsam „gezeichnet" ist, immer noch im rechten Winkel zusammen, könnte man fast sagen, und auch davon sind die Spuren bis tief in die neue Zeit hinein fühlbar. Das zeigt sich in der Draperie, vor allem aber in der Bildung einer wichtigsten Einzelheit, der Augen. In ihrer „natürlichen" Form ganz auf die Vorderansicht eingestellt, erscheinen sie von der Seite gesehen, in stärkstem Gegensatz zu der übersteigerten Betonung der Augenhöhle antiker Köpfe, als in der Fläche liegend, à fleur de tête, etwas, das noch den Statuen des XV. Jahrhunderts ihr eigentümliches Gepräge gibt. All das entspricht eben dem Formwillen dieser Kunst, und wenn ein moderner Künstler, Klinger, in einem bereits genannten Schriftchen zwar einseitig, aber doch aus richtigem Gefühl heraus das symbolische, die organische Form überfliegende und irgendwie vergewaltigende Wesen der „Zeichnung" gegenüber der „Malerei" betont hat, so trifft dies für das Mittelalter zu, nicht bloß für seine monumentale „Malerei", die echte alte Glasfenstertechnik. Gerade diese bietet auch Anlaß, noch einmal auf die vielumstrittene „Raumfrage" zurückzukommen.

Das gotische Fenstergemälde ist im höchsten Sinne tektonisch, nicht bloß als ein Glied des Baus, als Wandfläche, die gegenüber den eigentlich tragenden Teilen konstruktiv nichts mehr bedeutet, bloße Füllung ist, als solche sich in farbigem Licht auflöst und den Innenraum selbst in ein unwirkliches Gewoge von Licht und Luft versinken, mehr ahnen als erscheinen läßt. Schon das christliche Altertum hatte ja in den Hintergründen seiner großen feierlichen Kirchenkompositionen die antike Reliefbühne immer mehr unterdrückt, die Figuren raum- und zeitlos vor die blauen, goldenen, unendlichen Tiefen eines wenn man will „idealen" Raumes gestellt, der eben wegen dieser Unendlichkeit und Idealität gar keiner mehr ist, jedenfalls nicht der mathematisch fixierte dreidimensionale der südlichen Renaissance, und ebensowenig der selbständig entwickelte, gefühlsmäßige, auf dem Gegenspiel von Licht und Dunkel ruhende der nördlichen (Abb. 113—115, 118). Vor solchem Hintergrund stehen und agieren die Figuren der gotischen Groß- und Kleinmalerei noch lange: es ist jener buntgemusterte „Teppich-

111. Adam und Eva.
Südl. Ostportal des Domes zu Bamberg.
(Phot. Hamann.)

112. Adam und Eva.
Südl. Ostportal des Domes zu Bamberg.
(Phot. Hamann.)

grund", dessen Bezeichnung aber ähnlich wie der „Teppichstil" leicht zu einer mißdeuteten Analogie, einer Verwechslung von Ursache und Wirkung führen kann. Denn hier geht es um keinen „Vorhang", wie er etwa die Räume altchristlicher Basiliken abschloß und teilte, oder um den Hintergrund einer Mysterienbühne, sondern dieser „Raum" hat sich selbst ebenso ins „Ornament" gewandelt, wie die organische Form selber (s. o.). Vorgebildet war dergleichen längst in den bald licht, bald schwer, mit Rankengeschlingen gefüllten Gründen schon frühchristlicher Mosaiken; nur stehen die schwerkörperlich modellierten Gestalten in einem gewissen Gegensatz zu diesem Schmuckwesen; die innere Einheit hat auch hier erst das Mittelalter, vor allem die Gotik erreicht. Nun sind diese Glasfenster ihrer Absicht nach aber gemalte Predigten, von einem großen theologischen und zyklischen Gerüst getragen, ähnlich wie etwa der „theologische Roman" (Croce) hinter Dantes Commedia steht. Der „Inhalt" will wie dort theoretisch die „Form" meistern; diese Form, ohnehin über ihren buchstäblichen hinaus einen

113. Anbetung der hl. drei Könige, erste Hälfte des 14. Jahrh. Marienfenster im Dom zu Köln.

tieferen Sinn bergend, ist auch in ihrer realen Erscheinung vergeistigt; denn dem leiblichen Auge des Beschauers entziehen sich diese lehrhaften, überdies noch durch Inschriften erläuterten „Bilder" bei ihrer Höhenentwicklung zuletzt fast vollständig; was übrig bleibt ist der große in buntem Licht erstrahlende „Teppich" mit seinen Mustern, in die eben diese Schrift sich auch in „Zierform" auflöst, alles das von einem großen tektonischen System, in mannigfachen Unterteilungen, Drei- und Vierpässen, Medaillons usw. zusammengehalten. Diese bauliche Gliederung des Bildes läßt sich schon früh auch in den Handschriften, so besonders jenen auf Heinrich II. zurückgehenden, sehr merkwürdigen beobachten, darin im sogenannten Kunstgewerbe, im Email namentlich, zuletzt noch in bereits erwähnten spätmittelalterlichen Gebilden, wie der Armenbibel, und reicht auch hier tief in die Anfänge der Graphik, den Holzschnitt, hinein. Wir kennen diesen Geist zur Genüge, es ist derselbe, der das „gebundene" System der romanischen und gotischen Basiliken beherrscht, dem eigentümlichen Rhythmus ihrer Innenwirkung pulsendes Leben verleiht und — dieses „Rhythmische" leitet uns von selbst dazu hinüber — in der vertikal gegliederten Harmonik des neuen Klangwesens stärksten Ausdruck findet. In der Polarität der beiden Tongeschlechter, die von den alten allein übrig geblieben sind, namentlich in der fast mystischen Negativseite der aus „Untertönen" wachsenden Mollharmonie erscheint der neue musikalische „Raum", wie alle „Figur", auf kosmische Urformeln zurückgeführt zu sein, in jene aller konkreten Wahrnehmung entrückte Tiefenperspektive, in die sich der Mathematikschüler beim

114. Geburt Mariens, um 1330. Glasgemälde in Königsfelden.

ersten Auftauchen der „imaginären" Zahlen versetzt fühlt. — Die Kunst des Mittelalters ist in einem ganz ihm eigenen Sinne, den klarzulegen wir uns bemüht haben, Ausdruckskunst. Daß sie uns heute, über bloße Kuriosität hinaus, lebendige, gegenwärtige Geschichte zu werden vermag, ruht auf dem, was wir jetzt auf allen Gebieten des Kunstschaffens, oft fratzenhaft verzerrt und schwindelhaft, oft in unklarem, ehrlichem Ringen, erleben. Es ist, wie schon vorher in der Romantik, der Kampf um das „Geistige in der Kunst", alle organische Form wird hier in Geistigkeit gelöst (die nur zu häufig, genau wie in der Spätantike, in Mystik umschlägt, vielmehr in jene Zwitterform von Theologie und Philosophie, die den Namen Theosophie trägt), wird zu weichem Wachs, das der inneren Forderung gemäß gemodelt, „stilisiert", „ornamentiert" wird. Die schönen und tiefen Worte, die Schiller einmal, mitten in der erwachenden Romantik, in seinen ästhetischen Briefen gebraucht, freilich in der philosophischen

115. Anbetung des Königs, erste Hälfte des 14. Jahrh. St. Gereon zu Köln.

116. Verkündigung. Türflügel. Dom zu Hildesheim.

Sprache seiner Zeit und aus dieser heraus, kommen uns in den Sinn: „Da alles wirkliche Dasein von der Natur, als einer fremden Macht, aller Schein aber ursprünglich von dem Menschen, als vorstellendem Subjekte sich herschreibt, so bedienet er sich bloß seines absoluten Eigentumsrechtes, wenn er den Schein von dem Wesen zurücknimmt, und mit demselben nach eigenen Gesetzen schaltet. Mit ungebundener Freiheit kann er, was die Natur trennt, zusammenführen, sobald er es nur irgend zusammendenken kann, und trennen, was die Natur verknüpft, sobald er es nur in seinem Bestande absondern kann. Nichts darf ihm heilig sein als sein eigenes Gesetz . . . . .“.

Es ist begreiflich, daß uns dieses ganz eigentümlich gerichtete, dem Stilisieren anderer, vom naturalistischen Korrektiv der Wahrnehmung geleiteter Zeiten stracks entgegengesetzte Verfahren nicht ohne Grund zunächst als Karikatur erscheint; auch diese ist ja gesteigerte, absichtlich übersteigerte Ausdruckskunst; vielleicht ist es nicht ohne tiefere Bedeutung, daß die vielumstrittene Theorie des Lächerlichen gerade einen modernsten Philosophen, wie Bergson, wieder beschäftigt hat. Dieses Wesen betätigt sich besonders nach zwei Richtungen: in der Reduktion des Organischen auf eine äußerste, typische „geometrische“ Urformel einerseits, in seiner äußersten Überspannung und Isolierung anderseits. Zwischen dem Kunstmittel aller Karikatur, große Charakterköpfe auf zwerghaft gebildete Körpergrotesken zu setzen, und dem der frühmittelalterlichen Kunst, die rundmodelliert hervortretende Köpfe auf ihre in der Fläche verbleibenden Gestalten setzt (Abb. 116), läuft mehr als ein Verbindungsfaden. Wenn

dann bei den blauen, grünen, roten Pferden mittelalterlicher Bilderhandschriften deren Glieder und Gelenke in einer Reduktion dargestellt sind, die an Glieder und Gelenke unserer modernen Maschinen und deren spukhaftes „Leben" erinnern, so gehört dies auf dasselbe Blatt. Ganz eindringlich spricht hier wieder jener apokalyptische Engel der Bamberger Apokalypse zu uns: wie hier das „Greifen" des Mühlsteins durch gewaltig vergrößerte Hand und Finger, deren Wachsen wir zu spüren meinen, veranschaulicht wird, erinnert unmittelbar an modernste Karikatur, innerhalb deren ein ganz genialer Zeichner wie Gulbranssson mit derlei Mitteln arbeitet (Abb. 7). Ein so hünenhafter Künstler, wie der Schweizer Hodler, hat das oft bis zur Brutalität überspannt; kein Wunder, wenn sich hier mitunter der berühmte Mückenschritt vom Erhabenen zum „Lächerlichen" einstellt. Andererseits hat man sich vor den keckfrischen Federzeichnungen einer berühmten Handschrift des IX. Jahrhunderts, dem Utrechtpsalter, und gar nicht zu Unrecht, an die bewußte Karikierung japanischer Holzschnitte erinnert gefunden (Abb. 119). Auch diese Dinge rücken übrigens an die Spätantike heran; wenn in dem Triumphbogen einer römischen Kirche die Ältesten der Apokalypse — jener gerade durch ihre Raum und Zeit überfliegende Phantastik das Mittelalter, aus gleicher Stimmung heraus, stets anziehenden Schöpfung — in Reihen übereinander gestellt, ihre Arme nach dem symbolischen Lamme ausstrecken, so geschieht die „ornamentale" Füllung des Bogens durch immer stärkeres Längerwerden dieser Arme: hinter dieser scheinbar und oberflächlich aus dem horror vacui zu erklärenden „technischen" Lösung steckt aber ein ganz gewaltiger, die immer stärker anwachsende Heilssehnsucht bereits im Sinne des mittelalterlichen Realismus verkörpernder Gefühlsausdruck. In der reifen Gotik erscheint das nun freilich alles gebändigt und beruhigt durch jenen Schönheitskanon der portraiture; aber das gezierte, höfische Wenden und Drehen des Körpers im Tanzschritt, das erstarrte Lächeln, in dem man mitunter fast etwas Faunisches zu sehen glaubte, streifen wieder an „Karikatur", und vollends die Spätgotik hat, wie jeder absterbende „Stil" in künstlichen Manierismus verfallend, diese Dinge noch übersteigert, oft über das Maß des Erträglichen hinaus.

117. Aus dem Psalter des hl. Ludwig. Paris. (Phot. Berthaud.)

Eine Frage besonderer Art, die hier nur kurz gestreift werden kann, ist die nach der künstlerischen Persönlichkeit in der echten nordländischen Gotik. In einer Zeit, die alles individuelle Wesen so gering achtet, ja in seinem innersten Kerne aufhebt, scheint sie fast müßig zu sein, und in der Tat verschwindet

118. Apsismosaik von S. Maria Maggiore, Rom.

119. Weinlese aus dem Utrechtpsalter. Utrecht, Universitätsbibliothek.

119a. Mosaik vom S. Maria Maggiore, Rom.

seit dem sinkenden Altertum der Künstler hinter seinem Werk. Das was einer neuesten Richtung der Forschung vorschwebt, die Kunstgeschichte ohne Namen, erscheint hier fast restlos erfüllt, das einer „Entwicklungsreihe" Gemeinsame gegenüber dem einzelartig Unterscheidenden, in dem viele doch die Wurzel alles wahrhaft künstlerischen Ausdrucks sehen, herrschend hervorzutreten, die abstrakte „Grammatik" gegenüber der konkreten „Stilgeschichte". Es ist ohne weiteres klar, daß es hier nicht um das biographisch-anekdotische Außenwesen geht, sondern um die ganze große Anonymität, wie sie etwa dem Volksepos eigen ist, und nicht minder dem Gesamtkunstwerk der gotischen Kathedrale, an der Geschlechterfolgen gearbeitet haben; wobei uns das schon bei dem alten scharfsinnigen Lichtenberg auftauchende, gerade heute wieder so merkwürdig berührende Wort von der Menschheit als einem Polypenstock nicht aus dem Sinn will. Es geht nicht um die Mythologie des Namens, gerade der große Denker, der diese zuerst bei Homer aufzuhellen unternahm, G. B. Vico, hat — was immer wieder vergessen wird — als erster gerade den künstlerischen Ausdruck der homerischen Poesie erfaßt und ihren Rücklauf in der zweiten „heroischen Barbarei" des Mittelalters intuitiv erkannt. Diese Individualität des künstlerischen Ausdrucks ist aber im Mittelalter genau so vorhanden — wie sollte sie es nicht? — nur viel weniger an der Oberfläche sich darbietend, und darum viel leichter zu übersehen, wie es denn ihm gegenüber auch oft geschehen ist.

120. Giotto, Salome, S. Croce. Florenz.

4. Auflösung der mittelalterlichen Kunstsprache.

J. Burckhardt hat die Italiener die erstgeborenen Söhne der modernen Kultur genannt; von ihnen, die auch im Mittelalter ihre stets behauptete Stellung für sich einnehmen, und die man in einem anderen Sinne die spätesten oder nachgeborenen Söhne des Mittelalters nennen könnte, haben wir zunächst zu reden, da sie in den unmittelbar vorausliegenden Betrachtungen absichtlich übergangen worden sind. Es ist ja (und vom Norden her gesehen richtig) behauptet worden, Italien habe überhaupt kein Mittelalter besessen; wessen Geistes *seine* „Gotik" ist, haben wir schon früher gesagt. Nach dem Untergang seiner ersten „lateinischen" Kultur hat sich das bei aller Leidenschaftlichkeit doch immer nüchtern besonnene Volk, wie später in seiner Renaissance, auf praktisch-logisches Denken, Mathematik, Medizin, Jurisprudenz eingestellt, und bleibt lange Zeit neben den jungen Völkern stumm; seine Nationalliteratur ist die späteste unter allen und wird vor dem XIII. Jahrhundert nicht greifbar, als der Norden bereits auf seiner reifsten Höhe angelangt war und schon die Parabel seiner Umkehr merklich zu werden begann. Wie in der Literatur fällt auch in seiner bildenden Kunst der eigentliche nationale Aufstieg mit dem Beginn der letzten und höchsten religiösen Welle des Mittelalters, der Franziskanermystik, zusammen, zugleich mit der Ausbreitung des „gotischen" Geistes nach Italien. Die ersten Äußerungen einheimischer Plastik, namentlich von den oberitalienischen „Comasken" getragen, bewegen sich wie die Anfänge der Nationaldichtung auf provenzalischen Bahnen. Daneben geht aber die zweite große Richtung, nach der nationalen Vergangenheit, die sich auf *baulichem* Gebiet so stark in der

121. Giovanni Pisano, Relief von der Kanzel in Pistoja.

„Protorenaissance" Mittelitaliens ausspricht, nicht minder auch im staufischen Süditalien. Ihr gehört der Künstler an, der uns, für das Land des neuen Individualismus bezeichnend, bereits als eine festgeschlossene Künstlerpersönlichkeit entgegentritt: Nicola Pisano. Mit ihm und dem fast legendenhaft gewordenen, durch eine Erwähnung Dantes zum Altervater der italienischen Malerei hypostasierten Cimabue beginnt Vasari sein „Rinascimento". Der letztere symbolisiert — nach der im Kerne richtigen Erfindermythologie der Renaissance — die dritte große, vor allem in der Malerei hervortretende Strömung der sogenannten byzantinischen Renaissance, mit der die kleinen und kleingegliederten Tafelbilder des Ostens in echt italienischem, antik-nationalem Geiste zu den großen Madonnen und Kruzifixen heranwachsen, das italienische Wandgemälde al fresco seine große ebenso nationale Rolle beginnt und das alte Mosaik verdrängt.

Das eigentümliche Gesicht der lange verkannten italienischen „Gotik" haben wir schon früher zu entschleiern gesucht; der nordische Stil ist, auf südlichen Boden verpflanzt, ein ganz anderes Gewächs geworden und nimmt trotz seiner Herkunft sofort ganz andere Züge an; es ist derselbe Unterschied, der etwa zwischen dem klar gebauten und gegliederten, echt italienischen Sonett (oder der strengen epischen Terzine) und der krausen „Gotik" der Liedstrophen provenzalischer Troubadours läuft. Wie Sprache und Schrifttum Italiens von seinem Herzlande Toskana, ja von Florenz ausgegangen sind, in dem süßen „neuen Stil" Dantes, so hat dieser in der ars nova der Musik wie der Malerei sein florentinisches Gegenstück. Die großen Meister sind Francesco Landino dort, Giotto hier (Abb. 120); und es ist gegenüber der großartigen Namenlosigkeit und Kollektivität nordischer Gotik so bezeichnend wie möglich, daß es sich überall um höchst ausgeprägte Individuen — deren sich auch Geschichte wie Sage sofort bemächtigen — handelt. Ein alter Zeuge hat gesagt, Giotto hätte die Malerei aus dem Griechischen ins Lateinische gewandelt; das trifft ebenso zu wie bei Dante, der seinem heimischen Volgare den

122. Reliefs vom Dom zu Orvieto.

ersten Platz in der modernen Entwicklung an Stelle des Kirchen- und Gelehrtenlateins gegeben hat. So wenig wie die Architektur Italiens auf das östlich-hellenistische Kuppelmotiv jemals verzichtet und es auch der Gotik aufgezwungen hat, so wenig ist hier, wenn auch auf äußerste Formeln reduziert, die körperliche Modellierung und Raumvertiefung der Antike je ganz zurückgedrängt worden, hat vielmehr, wenn auch in erstarrter Form, durch die byzantinische Renaissance neuen Anstoß erhalten. Giottos großartig statuarische Gestalten — man hat immer wieder einen Anstoß von der Plastik, sei es von Frankreich, sei es von Giovanni Pisano her (Abb. 123), in ihnen entdecken wollen, doch schwerlich mit innerer Notwendigkeit, denn diese ganz persönlichen Ausdrucksmittel eines großen Künstlers spotten aller „Einflußtheorie" — bewegen sich voll pulsenden Lebens, trotz der Typik der Gestalten und Köpfe, in

123. Giovanni Pisano, Tugenden von der Domkanzel. Pisa. (Phot. Brogi.)

124. Andrea Pisano, Relief an der Bronzetür des Baptisteriums. Florenz.

greifbarer Rundung, in Licht und Luft, mag der Raum, in den sie gestellt sind, auch nur eine wenig tiefe „Reliefbühne", ausgesprochener „Hintergrund" sein. Doch niemals wird diese Kunst „intim", geht auf „Stimmung", auf die mystische Zauberwelt des Helldunkels wie im Norden; alles ist in kühlem, klarem italienischen Licht gesehen, das keinen Dämmerspuk kennt; die „scholastische" Lichtführung der giottesken Schule wird von ihrem letzten Epigonen, Cennini, in theoretische Formeln gebracht.

In der Skulptur läuft diesem Streben parallel die immer stärker erstrebte Lösung der Freifigur aus dem architektonischen Gerüst; mag die Wand als notwendiger Hintergrund noch weit in die Frührenaissance hinein gefordert werden. Hier folgt Italien, wie schon erwähnt, gegenüber dem Osten ganz der abendländischen Entwicklung; aber es geht als Führerland voran, denn sein Streben zielt immer deutlicher dahin, das Denkmalhafte in antikem Sinn zu gewinnen. Das zeigt sich, ähnlich wie in Baukunst und Malerei, an dem Anwachsen der Größenverhältnisse; die überlebensgroßen colossi beginnen schon im Trecento, und darin, wie in der Wiedergewinnung des alten Erzgusses zu monumentalen Zwecken — sein erstes großes langnachwirkendes Denkmal ist Andrea Pisanos Erztür der Florentiner Taufkirche, auf antikchristlicher Überlieferung ruhend — scheidet sich die italienische Kunst abermals auffällig genug von der des Nordens.

Das Doppelgesicht dieser Entwicklung ist nicht zu verkennen, der italienische neue Stil — in Poesie wie Kunst — kann ebenso als die letzte Phase des Mittelalters wie die erste des „Rinascimento" gedeutet werden; sein „Volgare" hat wirklich kein Mittelalter, wie die übrigen Nationalsprachen, ist heute noch verständlich geblieben, im Gegensatz zu jenen, und hat hinter sich bloß seine lateinische Vergangenheit. Daß der neue Stil dennoch ganz auf mittelalterlicher Grundlage ruht, hat K. Voßler in meisterhafter Darlegung gezeigt. Wie hart die Gegensätze aneinander stoßen können, lehrt die merkwürdige, von uns schon einmal gestreifte Geschichte einer zu Beginn des XIV. Jahrhunderts in Siena gefundenen und mit dem Namen Lysipps bezeichneten Venusstatue, die vom Jubel der Stadt begrüßt, von den einheimischen Künstlern, wie Ambrogio Lorenzetti sogleich nachgezeichnet, auf dem Stadtbrunnen aufgestellt wird, dann aber, als die Stadt widrige Schicksale hat, als „anstößig" entfernt und — hier springt das alte Zauber- und Dämonenwesen noch einmal kraß hervor — zerschlagen, heimlich auf dem feindlichen Gebiet von Florenz verscharrt wird. Ein Doppelgesicht trägt selbst Petrarca, in dem der Kampf der modernen mit der mittelalterlichen Seele sich ganz ähnlich offenbart; er trägt das Bewußtsein dieser Zerrissenheit in bezeichnend moderner Reflexion mit sich, weiß und spricht es aus, daß er an der Wende zweier Zeiten steht, in Vergangenheit und Zukunft blickt; mit Recht hat man ihn die erste „problematische Natur der Neuzeit" genannt. Aber seine berühmten, auf die Kunst der Renaissance so einflußreichen „Trionfi" sind ganz mittelalterlich, doch italienisch-mittelalterlich, im Geiste Dantes, der freilich schon stark verblaßt. So wenig man die neuen Züge in diesem selbst übersehen darf, so ist doch vor allem die Commedia das vollständige Gegenbild — nicht nur dem Gerüst

125. Taddeo Gaddi, Tempelgang der Maria. S. Croce, Florenz.

nach — des großen toskanischen Kathedralenstils. Nicht anders steht es mit Giottos Kunst. Man hat in ihr die Entdeckung der modernen Seele finden wollen, und sie Dantes „innerem Erlebnis" gleichgestellt. Das ist hier wie dort ein einseitiges, innerlich falsches Hereintragen moderner Auffassungen in eine Zeit, die sich erst unter schweren Geburtswehen aus dem Schoße der mittelalterlichen Mutter löst. Dantes berühmte Stelle, in der er vom innerlichen Bilden dessen spricht, was ihm Amor, die vergeistigte sinnliche Macht der Leidenschaft diktiert, ist, wie schon ihre Einkleidung zeigt, ganz von dem hohen symbolisch-allegorischen Geiste des Mittelalters erfüllt; nicht mit dem inneren Erlebnis des Modernen, mit Goethes „Gelegenheitsdichtung" ist das zusammenzubringen, sondern viel eher mit dem „inneren Gegenwurf" der deutschen Mystik, vom selben Geiste gefärbt, der noch Name und Herkunft der „Wiedergeburt", eben des neuen herannahenden Zeitalters bestimmt. Es sind die Lehren des Vaters der Scholastik, des Meisters der „Wissenden" und Dantes, Aristoteles — gegen den eben jene Renaissance in ihrem „Realismus" sich wendet —, die hier fortwirken; mit dem scheinbar so modern berührenden

Bekenntnis, der Künstler könne seine „Figur" nicht schaffen, wenn er sie nicht selbst zu sein vermöge, hat Dante nur überliefertes Schulgut der alten Philosophie umschreiben wollen: bloß das könne vom Geiste hervorgebracht werden, was der Anlage (potentia) nach in ihm enthalten sei, derselbe Gedanke, der noch in Goethes Spruch vom „sonnenhaften Auge" weiterklingt. Aus demselben Grunde müssen wir auch den von einem überaus geistreichen Manne (M. Dvořak) erst jüngst wieder unternommenen Versuch, das neue „autonome" Kunstwerk des Trecento aus der thomistischen Zeitphilosophie zu erklären, für bedenklich halten, weil es sich hier überall um das gleiche alte Erbgut handelt. Wir geraten damit allzu leicht in das Fahrwasser jener älteren Historie, die bestimmte Erscheinungen durch späte Zeugnisse erläutern zu können glaubte; nur liegt der Fall hier umgekehrt. Nicht einmal Petrarcas Liederbuch, das schon so viele „moderne" Züge aufweist, in dem die Schönheit der Form selbständigen Wert bekommt, jener allegorische Schleier des Mittelalters und des neuen Stils sich hebt, läßt sich auf diesem Wege ganz gerecht werden, und noch viel weniger seiner Vorstufe, der provenzalischen Lyrik, trotz der Erkenntnis der Form, die ihrer raffinierten Stillehre, der ersten des Abendlandes, schon aufgeht. Denn wie durch Petrarcas Leben selbst, geht der Riß, der zu der schließlichen Selbstumkehr des viel naiveren Weltkindes Boccaccio führt, auch durch seine Dichtung: diese mit heißem Begehren erfaßte sinnliche, formale Schönheit enthüllt sich letzten Endes doch immer wieder als Trug, ja Sünde; auch Lauras Gestalt ist noch immer ein Bild auf Goldgrund, und ihre individuellen Züge schimmern undeutlich durch die allgemeine Typik des „Universale", welche die leiblichen Züge in den überlieferten Bildnissen dieser (auch biographisch schon ganz faßbaren) großen Individuen sublimiert. Nur geht der Weg jetzt in umgekehrter Richtung, als einst vom versinkenden Naturalismus des III. in die konstantinische Typik des IV. Jahrhunderts: zum Individuum zurück, aber noch zwischen hohen, die Aussicht verwehrenden Mauern. Petrarcas Sonette auf einen Bildkünstler, Simone Martini, sind ein Zeugnis dieser geistigen Verfassung, etwas das dem Norden in seiner noch ganz und auf weit hinaus vom guten bürgerlichen Handwerkertum der Malerwerkstatt beherrschten Art noch lange unverständlich bleibt; das literarische Element, das von da zwei Jahrhunderte später zum Akademiewesen führen sollte, spielt überhaupt eine immer größere Rolle. Daß ein alter Künstlername, wie der des Polyklet in Italien, so volkstümlich werden konnte, führt letzten Endes auf Dantes Commedia zurück; in Florenz vor allem wächst aus dem Zusammenwirken von Laien und Künstlern aller Art in den Bau- und Kunstkommissionen ein selbständiges Kunsturteil, das nicht mehr ausschließlich von theologischen, moralischen, intellektuellen Voraussetzungen bestimmt wird, hervor und gelangt auch schon zu literarischer Festigung; hier liegen die ersten Keime einer Kunsttheorie, auf die das echte Mittelalter ebensowenig eingestellt war, wie auf den Anteil an der Künstlerperson, die schon im folgenden Jahrhundert (mit Ghiberti) aus der biographischen Künstleranekdote den Weg zur Stilgeschichte — für das ganze Abendland — findet.

Es ist aber nicht sowohl die große Künstlerpersönlichkeit Giottos, von der seine Nachfolger fast erdrückt worden sind, als eine andere ganz selbständig entwickelte „Schule", die von Siena — auch sie an ganz ausgeprägte künstlerische Individualitäten geknüpft: nach Duccio, den man mit einem etwas zu geistreichen Worte den „letzten Maler der Antike" genannt hat, an Ambrogio Lorenzetti, ihren (schon in des alten Ghiberti Urteil) größten, und an den Petrarca-Freund Simone Martini, ihren einflußreichsten Vertreter — deren Wirkung am weitesten reicht, vom neapolitanischen Süden der Halbinsel bis in deren Norden und über die Alpen hinaus (Abb. 126). Die großen Flächen, mit denen sie disponiert, gegenüber dem gebundeneren, tektonisch kleinlicher unterteilten System der giottesken Bildwände — etwas, das dem feinen Beobachter Ghiberti aufgefallen ist —, die Art, wie sie diese räumlich vertieft, die Landschaft in diesem weitgespannten Rahmen über das bloße Requisit der Reliefbühne hinaushebt, ja sogar den Innenraum schon verselbständigt und lebendig macht, das ist etwas durchaus Eigenes, das selbständig aus der in ihrem Altmeister Duccio Gipfel und Endpunkt erreichenden byzantinischen

126. Ambrogio Lorenzetti, Fresko im Palazzo Pubblico zu Siena.

127. Avanzi, Zuschauergruppe aus einem Fresko in S. Giorgio zu Padua.
(Aus dem Wiener Jahrbuch, Bd. XVI.)

Renaissance hervorwächst. Auf die altveronesische Malerei des Trecento hat sie in mehr als einem Sinne gewirkt, die wie die ganze „Lombardei" stets, und nicht nur geographisch, nordländischem Wesen nahe gerückt erscheint. Auch diese tritt uns in zwei festumrissenen Künstlerpersönlichkeiten entgegen: in dem älteren, strengeren und gehalteneren Altichiero, und in seinem jüngeren Genossen Avanzo. Die große Landschaft, in der die Architektur eine monumentale Rolle spielt, die Freude am ebenso monumentalen Binnenraum sind augenscheinlich eine im selbständigen Geiste weiterentwickelte Erbschaft von Siena her, wie das Weiterspinnen von Volkstypen des fernsten Ostasiens, aber nicht mehr im Fabelsinn des Mittelalters gesehen, sondern mit dem nüchternen Beobachterblick des Venezianers Marco Polo. Aber was hinzutritt, vor allem bei Avanzo, ist die ausgesprochene Freude am Einzelwesen aller Art, am singulare, am „Realistischen", bereits in unserem Sinne, nicht mehr dem des Mittelalters, die sich, vom großen heroischen Stil des Trecento, wie er noch in Altichiero lebt, her angesehen, wie ein Herabsteigen in niedrigere Sphären ausnimmt, freilich auch dem derbstofflicheren Schlage der Künstlerpersönlichkeit irgendwie entsprochen haben muß. Wir stehen hier eigentlich schon auf dem Boden des neuen Realismus des Quattrocento; das unzweideutige Porträt in dessen Sinn erscheint bereits in den Zuschauergruppen, wie es nun auch zum erstenmal seit der Antike wieder auf Münzen und Medaillen dieser Zeit und Umgebung zum Vorschein kommt (Abb. 127—130). Auch sind wir hier unter einem anderen Himmel als dem der Toskana; von den Vorbergen der Alpen, an denen Verona liegt, streicht eine schärfere nordischere Luft durch seine Gassen. Die Farbe und ihre Stimmungsart erscheint als ein wesentliches Element des neuen realistischen Stils dieser südlichen venetischen „Niederlande", ebenso wie in den weit oben am nordischen Meer gelegenen, ebenso zukunftsschwangeren.

Es war in gewissem Sinne ein äußerliches Ereignis, daß ein Maler Siena's von den exilierten Päpsten in Avignon auf südfranzösischen Boden, in die Heimat von Petrarcas Laura berufen wurde

128. Altichiero, Gruppe aus dem Fresko der Kreuzigung in S. Giorgio zu Padua.
(Aus dem Wiener Jahrbuch Bd. XVI.)

und das antike, von Byzanz bewahrte, an Italien weitergegebene und von diesem fortentwickelte Raumbild nun wieder auf nordischem Boden Wurzel fassen konnte; was längst vermutet wurde, ist heute schon zur Gewißheit geworden: daß ein zweiter unansehnlicherer Nebenstrom von Italien aus über die österreichischen Lande in das damalige Vorland Deutschlands, das luxemburgische Böhmen ausmündete; schon in Karls IV. Tagen hatte es sich ereignet, daß ein oberitalienischer Maler, Tommaso von Modena (der aber im venetischen Treviso seine Kunst übte) Aufträge für den Norden erhalten hatte, der erste Ahnherr einer unübersehbaren Schar südlicher „Virtuosen" auf nordischem Boden.

Es wäre aber ganz falsch und im tiefsten Sinne ungeschichtlich, diese „äußerlichen" Ereignisse auch im Sinne äußerlicher Einflußtheorien aufzufassen, in denen im Grunde noch der Geist der mechanistischen Erklärungsweisen des XVIII. Jahrhunderts lebendig ist. Der uns zu früh entrissene M. Dvořak hat geistvoll gezeigt, wie das „Rätsel" des van Eyckstiles nur von dieser äußerlichen Einstellung her als Rätsel erscheinen konnte. Daß dem wirklich so ist, lehrt die große geschichtliche Parallele der ars nova, des „süßen neuen Stils" der Musik — Schwesterkunst hat sie schon Lionardo genannt —, die fast von den gleichen für die Entwicklung maßgebenden Mittelpunkten Florenz, Bologna, Padua ausgehend, über die Alpen dringt und der ars antiqua des „gotischen" Frankreichs nicht sowohl ein Ende machte, als ihr eine neue Richtung gab; gleich dem „neuen Stil" der Dichtung, wie es scheint, aus dem Troubadourgesang emporwachsend, bringt sie ähnlich wie der neue Stil der Bild- und Baukunst ein antikisches Element zur Geltung, das für Italien allezeit im Vordergrund gestanden hat, die souveräne Monodie der Einzelstimme, aber auf harmonischer Instrumentalgrundlage, die der „gotische" Nordwesten geschaffen hatte. Dantes Freund und Komponist Casella ist auch der älteste Vertreter jener gleich

129. Avanzi, Figur eines Zuschauers auf den Fresken S. Giorgio zu Padua. (Aus dem Wiener Jahrb., Bd. XVI.)

dem Sonett echt italienischen, plastisch geschlossenen Form des Madrigals, das von Anfang an mit der Musik verwachsen ist. Die Entwicklung verläuft dann in der französisch-niederländischen Polyphonie des XV. und XVI. Jahrhunderts genau so eigenwillig-selbständig wie die des französisch-niederländischen Raumbildes mit seiner gefühlsmäßigen, in farbiger Lichtatmosphäre sich auswirkenden Perspektive, bis der italienische Barock des stile rappresentativo in Oper und Oratorium, dazu der ebenso von Italien ausgehende kirchliche Orgelstil das Abendland wieder zusammenschließt.

Daß solche Strömungen nicht sowohl nach dem Norden gelangen als vielmehr hier fruchtbar werden konnten, zeigt, daß auch dessen Zeit gekommen war, daß er sich ihnen innerlich entgegen entwickelt haben mußte, das mittelalterliche Weltbild zu erblassen und aus seinem Goldgrunde eine in einem neuen Sinne „wirkliche" Welt von schärferen, greifbareren Umrissen hervorzutreten begonnen hatte. Die hoch gespannte Transzendenz, die in der reifen Gotik ihren höchsten, vielleicht einseitigsten Ausdruck erreicht hatte, muß sich im Sinne jedes geschichtlichen Fortschritts zum Niedergang neigen, „verfallen", „altern" — es ist gleichgültig, welche Metapher man anwendet — um in einer neuen Gestaltung aufgenommen und damit überwunden zu werden. Das zeigt sich darin, daß das Einzelartige an sich und im Verhältnis zu seiner Umgebung, in die es gestellt ist, an Wert gewinnt: das „Natürliche" fordert gegenüber dem „Geistigen" seine Rechte. Am auffälligsten erweist sich das in der Wiedergewinnung der individuellsten — und darum auch allem Klassizismus immer ästhetisch verdächtigen — Form, dem Porträt, schon in unserem Sinne (oder dem von gestern und ehegestern), wie es in der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts schon deutlich aus dem gotischen Schleier hervorblickt, im französischen, englischen und deutschen Umkreise nicht weniger als im norditalienischen des letzten Trecento.

Noch in mittelalterlich bildhafter Typik, aber höchst anschaulich, führt uns eine Stelle der steirischen Reimchronik des Ottaker (vom Beginn des XIV. Jahrhunderts) in dieses Werden hinein. Da ist vom Grabmal die Rede, das sich Kaiser Rudolf I. noch bei Lebzeiten bestellte — es ist das noch erhaltene, übel verstümmelte, im Dom von Speyer. Der Künstler, wird erzählt, sei so gewissenhaft gewesen, daß er Jahr für Jahr die im Angesichte des Kaisers sich bildenden Runzeln in seinem Steinbilde nachgetragen habe. Hier spricht noch ganz mittelalterlicher Fabuliergeist, aber dahinter steht trotzdem schon eine neue Anschauung. Wie sehr weit in die neue Kunst des XV. Jahrhunderts hinein dieser „Realismus" am alten gotischen Gerüst hängt, wie dieses durch die „Addition" kleiner naturhafter Einzelheiten immer durchblickt, das hat man wiederholt, namentlich an der Kunst der van Eyck hervorgehoben; es war früher schon davon die Rede, wie bitterlich noch die deutschen Künstler des XVI. Jahrhunderts um das italienische „Geheimnis" gerungen haben, das auch einem Dürer so schwere Sorgen schuf. Anderseits reicht die unbekümmerte Typik des Mittelalters ebensoweit, besonders im Volkstümlichen. Schedels Weltchronik verwendet nicht nur bei Stadtansichten, sondern auch bei „Porträts" historischer Personen ohne weiteres den gleichen Holzstock für ganz verschiedene Individuen. Dabei ist die Landschaft als Porträt im vollsten Sinne des Wortes damals schon mehr als ein Jahrhundert alt; die alten Kalenderbilder hatten sich, in der merkwürdigen, um den großen Kunstfreund und Sammler Johann von Berry versammelten französisch-niederländischen Künstlerkolonie, längst in Ausschnitte aus ganz unmittelbarer, nächster Wirklichkeit umgesetzt; eine Welt trennt sie von den äußerlich ihnen nahe erscheinenden Architekturlandschaften der altveronesischen

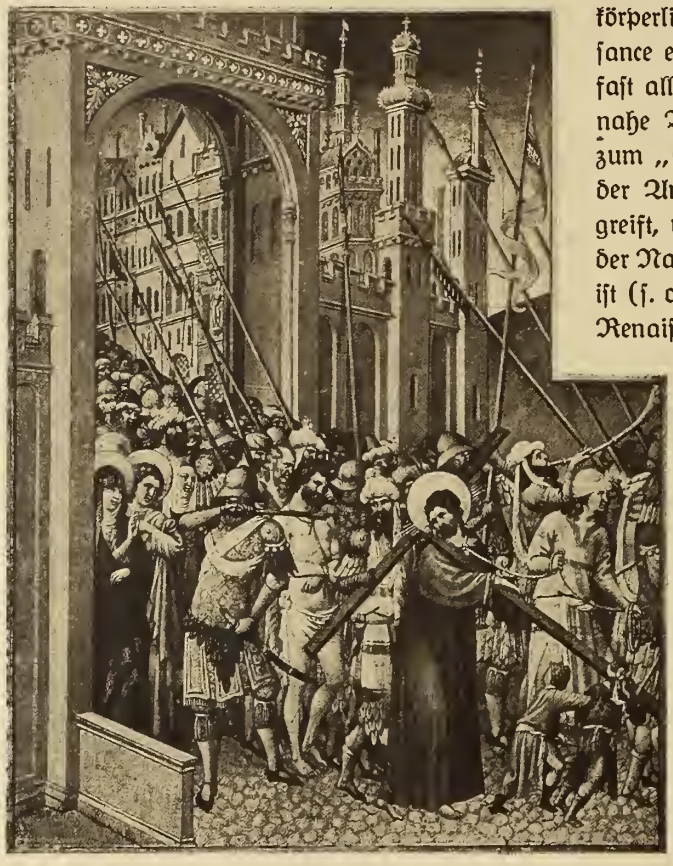
130. Silbermünze des Gian Galeazzo Visconti (Mailand) Um 1400. (Aus dem Wiener Jahrbuch, Bd. XVI.)

Schule; es braucht nicht gesagt zu werden, wie Italien auch darin immer in gewissem Sinne sein antikes Ethos bewahrt, den Menschen vor die Landschaft als Hintergrund stellt (Abb. 133/4).

Gerade aus diesem Italien lassen sich ein paar literarische Zeugnisse anführen, die für diesen Bedeutungswandel, der sich jetzt vollzieht, äußerst charakteristisch sind und die das Ineinander der beiden Welten, der versinkenden und der aufsteigenden, beleuchten. Sie entstammen den beiden Gebieten, die Italien schicksalhaft entwickelt und dem übrigen Europa übermacht hat: seiner Kunsttheorie und seiner Kunstgeschichtschreibung. In beiden geht es schon um das Verhältnis zur Natur im „modernen" Sinne. In seinem Lobspruch auf die Kunst von Florenz — auch einem Niederschlag des florentiner Kunsturteils um 1400 — sagt Filippo Villani, Giottos Gestalten kämen der Natur so nahe, daß sie zu atmen und zu schreiten schienen: es ist ein uralter Literaturconcetto (wir sind ihm schon, freilich in anderem Sinne, bei Dante begegnet), der aber hier, aus einer ganz anderen Zeit, dem Vorabend des „Quattrocento", auf die Kunst des Altmeisters reflektiert, wirklich „lebendig" wird. Es gehört auf dasselbe Blatt, wenn der nämliche Villani behauptet, Giotto habe sein Selbstporträt im Palazzo del Podesta in Florenz, mit Hilfe von Spiegeln gemalt — wir kennen diesen Werkstattbehelf aus seiner Verwendung auf altniederländischen Bildern zur Genüge; dabei handelt es sich obendrein, wie ziemlich wahrscheinlich gemacht werden kann, um eine literarische Reminiszenz — ganz im Sinne des neuen Humanismus — aus dem alten Plinius, so daß ältestes, echtes Mittelalter und „Renaissance" hier in einer wunderlichen Fuge ineinanderklingen. An einer anderen Stelle wird dieses Verhalten noch deutlicher. Dort gibt Villani einem der besten, uns leider ganz undeutlich gewordenen Nachfolger Giottos, Stefano, den seltsamen Beinamen eines „Affen der Natur". Die Naturkundigen, die „physici", erkannten nämlich an seinen Körpern die genaue anatomische Bildung. Das ist wieder aus dem „Quattrocento" her gesprochen und reflektiert, aber das Wort selbst — es hat ein unerhörtes Glück gemacht, und spukt noch in Shakespeares „Wintermärchen", auf Giulio Romano umgemünzt! — ist abermals eine „Analogiebildung" in ganz mittelalterlichem Sinn. Es stammt aus Dante, wo es ganz anderen Klang, weitab vom künstlerischen Ausdruck im Sinne des Mittelalters hat: dort wird es von einem Münzfälscher gebraucht. Überdies senkt es seine Wurzeln — ähnlich wie die „Wiedergeburt" selbst — in urchristlich-theologischen Boden: Tertullian nennt den Teufel den Affen Gottes.

131. Obstlese. Der große Jagdhund. Wandmalerei in der Tour de la Garderobe der päpstlichen Burg in Avignon.

Im letzten Vermächtnis der giottesken Werkstatt, in Cenninis Kunstbuch, das aus derselben Wendezeit um 1400 stammt und zugleich das erste Zeugnis der neuen Kunsttheorie ist, findet sich schon der Ausdruck naturale für das Naturmodell — ebenso wie zum erstenmal das Wort rilievo für die



132. Kreuztragung
aus dem Stundenbuch des Herzogs von Berry. Chantilly.

körperliche Modellierung, das dann in der Renaissance eine so große Rolle spielt — aber es hat, wie fast alle Vorschriften Cenninis selbst, noch eine sehr nahe Verwandtschaft zur mittelalterlichen Formel, zum „Simile". Anderseits ist er der erste, der seit der Antike wieder auf die „Proportionen" zurückgreift, und eröffnet auch da die neue Zeit. Selbst der Naturabguß, der schon im Mittelalter vorhanden ist (s. o.) und dann im künstlerischen Ausdruck der Renaissance eine so merkwürdige Rolle spielt, tritt bei ihm auf den Plan; er gibt eine freilich recht scholastisch berührende Anleitung, ihn über dem ganzen lebenden Menschen herzustellen; und noch ganz mittelalterlich-fabulos ist seine Vorstellung, die antiken Statuen seien aus dieser Prozedur entstanden, obwohl auch darin wieder der neue Begriff des naturale steckt. Es ist ganz merkwürdig, wie dieser italienische Atelierausdruck unverändert in das spät, kaum vor dem XVI. Jahrhundert entstandene neugriechische Malerbuch von Athos hinübergewandert, hier aber sofort einem völligen Bedeutungswandel unterlegen ist; in seinem abendländischen Sinne konnte es hier auch so wenig verstanden werden, als etwa die abendländische Harmonik, deren Behandlung z. B. noch ein neugriechischer (geistlicher) Musiktheoretiker des frühen XIX. Jahrhunderts als völlig überflüssig, weil unnational, ablehnt.

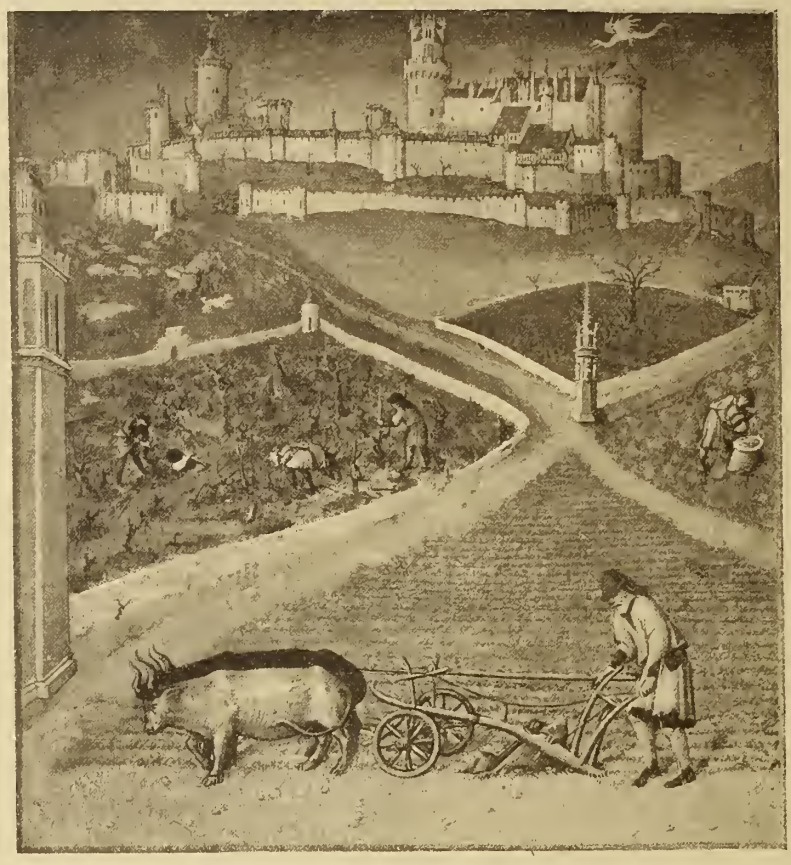
Was hinter alledem steckt und die allmählich erfolgende Auflösung der großartig einheitlichen Kunstsprache des echten Mittelalters deutlich macht, haben wir schon in der Einleitung kurz darzulegen versucht: die Bildung einer neuen Welt- und Lebensanschauung. Das rein geistige Element verliert seine Vorherrschaft, die Kluft zwischen „geistlich" und „weltlich" — in Italien ohnehin bezeichnender Weise nie so tief als im Norden — wird immer mehr ausgefüllt, oder vielmehr das weltliche Element des „Laien"- und Bürgertums — abermals in den italienischen Kommunen am frühesten erstarkend — und sich seiner Bedeutung bewußt, die auch bald, vor allem auf dem Gebiet der „profanen" Baukunst, selbständigen künstlerischen Ausdruck sucht und findet, obgleich noch lange vom kirchlichen „Simile" gebunden. Im großen Universalienstreit tritt dem mittelalterlichen Realismus eine Geistesrichtung entgegen, scholastisch „Nominalismus" genannt: er ist der eigentliche Vorfahr des naturfreudigen und naturforschenden Positivismus der Frührenaissance; Glaube und Wissen werden zwei selbständige Gebiete, und die Schranke zwischen ihnen soll deutlich bereits den erstern schützen. War die Erfahrungswissenschaft am Eingang des Mittelalters von Lactanz eifernd verfehmt worden, so erwächst sie jetzt gegen sein Ende zu in einem Franziskaner des XIV. Jahrhunderts, Roger Bacon, von neuem. Aber neben ihm steht die große Mystik namentlich der deutschen Dominikaner, ganz auf das Gebiet innerer Glaubenserfahrung gestellt, und zu der im Süden nie durchgedrungenen Reformation hinführend, die in

ihrem Bilderſturm noch einmal das ſündige Abbild des Geiſtigen zertrümmert.

Die zweite Hälfte des XIV. Jahrhunderts bietet das merkwürdigſte Beiſpiel eines „Altersſtils" — und nur im Norden, was wieder bedeutend iſt — mit allen Begleiterſcheinungen des „Manierismus", der auch individuellen Entwicklungen eigen zu ſein pflegt. Sie trägt aber die neue Zeit im Schoße. Es iſt jene Welt, die vor unſeren Augen zu verſinken ſcheint; im Sinne Vicos und ſeiner „ewigen idealen Geſchichte des Geiſtes" ſcheint ein neuer Rücklauf diesmal in eine wohl recht unheroiſche Barbarei heraufzudämmern. Die Rückkehr zum Geiſtigen, oft in der abſurdeſten Form des Aberglaubens, von Geiſterſeherei und Theoſophie wird ſichtbar, die Spätantike in einem Konvexſpiegel nachäffend. Eine apokalyptiſche Stimmung liegt wieder einmal über der Welt, ſchon vor dem Weltkriege, der in dieſem Sinne doch nur eine äußerliche Grenzmarke bleibt. Nur aus ihr, nicht aus ſeinem inneren Werte erklärt ſich der Erfolg eines ſo ganz halt- und hemmungsloſen Buches wie O. Spenglers „Untergang des Abendlandes". Wie vordem ſcheint auch im Gegenſatz — ſchon die „Theoſophie" mit allen indiſchen Velleitäten ſagt es — der uralte, individualitäts-feindliche, ſich auch immer deutlicher von Europa abkehrende Oſten heraufzuſteigen. Um noch einmal das Gebiet, auf das wir ſo oft gelockt worden ſind, zu ſtreifen: ſchon lange vor dem Kriege iſt uns ein „neuer exotiſcher Muſikſtil" verkündet worden, und ein geiſtreicher ſchaffender Muſiker, St.-Saëns, den eine natürliche romantiſche Neigung zum Orient trieb, hat ſchon vor Jahren ausgeſprochen, unſere Muſik ſei an die Grenze ihrer jetzigen Entwicklung angelangt, die Tonalität, die die moderne Harmonik geſchaffen, ringe mit dem Tode, die alten Tonarten und die Chromatik des Orients drängten wiederum nach oben. Es iſt nicht nötig, nochmals auf die bildende Kunſt der Gegenwart zurückzukommen, das Ende unſerer Betrachtung knüpft ſich wieder an den Anfang. Was im XVIII. Jahrhundert als Chinoiſerie eine äußerliche Mode war, das wurde im Impreſſionismus des XIX. Jahrhunderts ſchon ein ernſtes Wiedererleben, und nicht nur die große geſellſchaftliche Entwicklung, der der Weltkrieg nur ein beſchleunigtes Tempo gab, auch die Kunſt ſcheint zu lehren, daß wir abermals vor einer „Wiedergeburt" ſtehen, freilich in entgegengeſetzter Richtung als die abgelaufene, die wir vorzugsweiſe „Renaiſſance" zu nennen gewöhnt worden ſind. Die heutige Zeit ſcheint von neuem geneigt, mit Mephiſtopheles zu epilogieren:

Da iſt's vorbei. Was iſt daran zu leſen?
Es iſt ſo gut, als wär es nicht geweſen
Und treibt ſich doch im Kreis, als wenn es wäre.

133. Herzog Johann ohne Furcht (1404—19) empfängt das Buch: „le livre des merveilles du monde" aus der Hand des Buchmalers. Paris. Bibl. Nat. Gegen 1410.



134. Der März. Im Hintergrunde Schloß Lusignan.
Aus dem Stundenbuch des Herzogs von Berry. Chantilly.

Aber für uns unverbesserliche Europäer ist doch nicht das Ewig-Leere unendlichen Kreislaufs im Geschehen, die Nabelschau orientalischen Denkens, das Bestimmende, auf das wir unseren Blick unverrückt richten, nicht der Stillstand als erreichbares Ziel, sondern jener ewig in Gegensätzen sich vollziehende und erneuernde Fortschritt, der der immanente Sinn alles Lebens und aller Geschichte ist — und das Wort hat heute wieder einmal die Jugend, an die wir glauben, wie wir einst an uns selber geglaubt haben und glauben mußten.

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01320 1153